VOL. XLI JUILLET 1958

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES

A. MACHABEY, Jacques CHAILLEY : A propos de Thémison.

Daniel DEVOTO : Métamorphoses d'une cithare.

Norbert DUFOURCQ : Un inventaire de la musique religieuse de la collégiale Notre-Dame d'Annecy.

Vladimir FÉDOROV : Musicien russe ou compositeur européen ? (A. K. Glazunov).

Edmond COSTÈRE : Peut-on fonder sur la résonance une discipline générale des harmonies musicales ?

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président honoraire : M. Marc PINCHERLE.
Président : M. Norbert DUFOURCQ.
Vice-Présidents : MM. Félix RAUGEL et André SCHAEFFNER.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : Mlle Solange CORBIN.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.
Membres du Conseil d'Administration : Comtesse de CHAMBURE, Mlle Madeleine GARROS, Mme Elisabeth LEBEAU ; MM. Eugène BORREL, Jacques CHAILLEY, Georges FAVRE, François LESURE et Marc PINCHERLE.
Comité de Rédaction : MM. André SCHAEFFNER, François LESURE et André VERCHALY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

A PROPOS DE THÉMISON

La *Revue de Musicologie* (1957, XXXIX, pp. 5 à 9) a publié sous le titre « La Musique de la tragédie grecque devant une découverte épigraphique » un article de M. Chailley qui serait capable de bouleverser les idées reçues par les hellénistes et incidemment par les musicologues. Certains de ses arguments ne m'ayant pas convaincu, je voudrais dire pourquoi l'inscription de Thémison ne suffit pas à modifier les notions que je partage avec d'autres chercheurs sur quelques points de la tragédie grecque antique mis en cause dans ledit article.

M. Ch. accepte avec le découvreur, M. Broneer et ses deux commentateurs, J. et L. Robert, que Thémison est un citharède — compositeur ayant écrit de la musique sur des œuvres de Sophocle, Euripide et Thimothée pour l'exécuter lui-même. Il aurait ainsi remporté 89 victoires dans les Jeux (Isthmiques, Néméens et autres). Mais il y a déjà là une divergence entre M. Broneer et M. Ch. Ce dernier estime que Thémison a écrit une musique nouvelle pour des tragédies du répertoire classique (p. 8, l. 8) — M. B. propose qu'il ait emprunté (to borrow) des thèmes (fragments) à des œuvres de ces trois dramaturges en vue de la composition de poèmes lyriques qu'il aurait mis en musique (p. 7, note).

Il faut remarquer que dès les premiers mots, les interprètes de l'inscription sont obligés de formuler des hypothèses : la pierre gravée ne dit pas que Thémison ait été citharède ; c'est une supposition qui surgit des deux derniers mots de l'inscription «... εἑαυτῷ, μελοποιησαντα » qu'on traduit « il a composé de la musique pour lui ». *Pour lui* c'est donc qu'il l'exécutait personnellement (J. et L. Robert, n., p. 7 et J. Chailley, p. 8) ; c'est donc qu'il était citharède, chanteur s'accompagnant à la cithare. M. Ch. accepte le principe de cette interprétation et écrit que Thémison

« a été le premier à composer une musique de tragédie (sur des textes classiques) qu'il exécutait lui-même » (p. 8, 10-11). L'inscription porte : « ... monôn kai protôn... » ; la formule paraît d'abord pléonastique au point qu'aucun des quatre commentateurs ne s'y est arrêté ; M. Ch. traduit *protos* (premier) mais non *monos* ; chacun peut supposer que si T. a été le premier, il est le seul — et réciproquement.

Cependant l'ambiguïté même de la syntaxe (signalée par les exégètes, M. Broneer dit « obscure ») permet une explication plus nuancée. La statue de T. lui a été élevée tout au moins à la fin de sa vie (89 victoires) ; à ce moment, il était encore le *seul de son temps* et le *premier* — en dehors des trois classiques bien entendu — qui ait mis en musique les textes d'Euripide, Sophocle et Thimothée, et il était son propre interprète. Je précise bien que seul et premier se rapportent au fait de tirer des moutures des trois classiques nommés, et non à celui d'être aussi l'exécutant de ces moutures — circonstance accessoire sans laquelle il n'aurait peut-être pas remporté 89 victoires, mais qui passe au second plan, le premier étant dominé par les trois noms illustres auxquels T. pensait presque s'égaler. Par voie de conséquence, T. est aussi le *monos kai protos* qui ait exécuté ces arrangements personnels des trois classiques.

Remarquons que : melopoiein = mettre en musique, composer des pièces lyriques, et non spécialement *composer des tragédies* (p. 8, l. 8, 11, 18). Comment Thémison aurait-il composé seul assez de musique dramatique pour remporter 89 victoires ? Eschyle n'en a remporté que 13 (sur 90 œuvres), Sophocle, 20, Euripide, 5 (sur 70 ou 92 œuvres !). Considérons que ce chanteur à la cithare ne pouvait pas jouer lui-même les *stasima* ni la partie chorale des *Kommoi* ; que lui importait alors les chœurs ? ce qui l'intéressait, c'étaient les soli qui pouvaient le faire valoir ; on accepte de préférence la suggestion de M. Broneer rapportée plus haut : Thémison prélevait dans les tragédies de ses grands prédécesseurs ces morceaux qu'Aristophane avait baptisés « monodies » ; il leur adaptait des mélodies appropriées à sa voix, à ses moyens musicaux et, se présentant dans les concours — comme Néron à Naples — il y remportait des victoires qui purent atteindre le chiffre de 89 (chiffre incertain, disent L. et R. Robert) [1].

Il semble que cette explication soit plus plausible que celle qui en fait un grand compositeur tragique. On trouverait une con-

1. Lucien, pour ne citer que lui, fait allusion à ces concours.

firmation supplémentaire de cette solution dans le fait que Thémison ne cite pas Eschyle : en effet, parmi les sept tragédies qui ont survécu, grâce aux écoles de Byzance, on n'a relevé qu'une seule monodie ; le style sévère (et surtout choral) du vieil auteur se prêtait mal à ces manifestations mondaines ; Euripide (et Thimothée) par contre s'y abandonnaient avec excès, au dire d'Aristophane, car Euripide nous laisse 17 monodies, dont 10 chantées par des femmes ; et Sophocle dut y céder — si l'on en croit les historiens — sous l'influence d'Euripide et de la vogue croissante du solo ; on connaît deux monodies parmi ses 7 tragédies survivantes, mais il est possible que celles qui sont perdues en aient renfermé suffisamment pour tenter le talent de Thémison.

Toutefois M. Ch. déduit de sa traduction que dans *l'usage antérieur le compositeur et l'exécutant étaient habituellement deux personnes distinctes*. C'est exact, mais nous n'avions besoin ni de la pierre de T. ni de cette interprétation du texte lapidaire pour nous l'apprendre, puisque ce fut le cas des grands tragiques (sauf de très rares exceptions), contrairement aux compositeurs de nômes, d'odes, de chansons etc. qui bien avant T. interprétaient généralement eux-mêmes leurs œuvres, nous nous en tenons donc à notre interprétation qui valorise le sens de l'inscription [1].

M. Ch. avance d'ailleurs sa conclusion comme une hypothèse — non encore recoupée — et en tire néanmoins une conséquence, pour moi, inattendue : on pouvait refaire périodiquement la musique des tragédies (classiques) le texte demeurant immuable [2] (p. 8, 19-20). Or, je ne vois pas comment cette possibilité est ouverte par le fait que le compositeur-arrangeur était ou non distinct de l'exécutant ou que T. était « protos kai monos » etc. Il faut sans doute restituer : T., étant le premier à exécuter ses propres arrangements, avait pu avoir des prédécesseurs *arrangeurs* qui n'étaient pas leurs propres interprètes. Outre que j'ai refusé cette interprétation, il s'agit d'une nouvelle hypothèse tirée de la première et qui reste purement verbale, aucun argument direct ne venant l'appuyer.

---

1. Remarquons que Thémison, chanteur d' « airs détachés », se trouve exactement dans le cas des poêtes lyriques ; ce n'est donc pas en raison de cette circonstance qu'il est le premier, mais parce qu'il a tiré les textes de ses airs détachés des trois classiques.

2. Nous savons cependant que les lois interdisaient de modifier quoi que ce soit aux œuvres couronnées. Celles-ci — sauf exceptionnellement les tragédies couronnées d'Eschyle — ne devaient plus être représentées à Athènes. Cette dernière prescription dut tomber en désuétude.

***

Et cependant, écrit M. Ch., deux observations doivent renforcer cette conclusion.

Il emprunte la première au Prof. Marrou et tout particulièrement à son article de 1946 sur la *Mélographia* ; or, cet article reproduit le texte d'une conférence que M. Marrou fit, il y a plus de 10 ans, à la Société de Musicologie, conférence aux déductions de laquelle je n'avais pu me rallier, du moins sur certains points. Son argument principal, c'est que le petit nombre de documents notés qui nous est parvenu, s'explique par le fait que la musique se transmettait par audition — et non au moyen de la notation. M. Ch. accepte cette explication et écrit que la notation ne jouait qu'un rôle secondaire et exceptionnel ; ajoutons que lors de la conférence de 1937, on avait conclu que la notation était le fait des *spécialistes* [1].

Serrons le problème de près. Il est certain que les choreutes recrutés parmi les citoyens libres apprenaient — en général — leurs chants par audition et leurs danses par imitation. Or l'enseignement par audition n'est possible que si la mélodie serinée aux exécutants est à chaque séance et pendant toute la durée des répétitions (plusieurs mois) rigoureusement identique à elle-même. Le chorège ne pouvait réaliser cette condition que s'il disposait à l'origine d'un schéma précis, c'est-à-dire d'une partition notée, établie par le poète et que le chorège devait tout d'abord inter-

---

1. Cf. *Antiquité classique*, 1946, XV, 289 ss. Se servent de la notation les seuls savants à l'exclusion plus ou moins complète des simples praticiens de la musique : instrumentistes ou chanteurs de profession. Or, précisément, les grands tragiques Eschyle, Sophocle et Euripide, sans préjudice d'Agathon ou de Thimothée, étaient des savants et non de petits praticiens. D'autre part, de nos jours, et bien que la notation soit enseignée dans les écoles, les seuls qui s'en souviennent et l'utilisent sont les professionnels : compositeurs, copistes, professeurs et graveurs, — c'est-à-dire une minorité, mais non une exception (comme d'ailleurs pour toute technique). Une autre cause de rareté des documents lyriques notés (et non pédagogiques) — cause non retenue par M. Marrou — est évidemment la destruction par les Arabes au VIIe siècle de la Bibliothèque d'Alexandrie qui, vraisemblablement, renfermait, dès 300 A. C. env. des partitions classiques notées, servant de modèles aux agonothètes et aux copistes. En ce qui concerne le terme *mélographia*, auquel M. Marrou a retiré toute signification musicale en dépit de son étymologie, sa plus ancienne apparition actuellement connue étant du IIe siècle A. C. on n'en peut rien tirer de démonstratif quant à la notation. Enfin le témoignage de F. Quintilien, auquel je renvoie le lecteur, est sans valeur pour les Grecs du IIe siècle A. C.

préter en sa présence et à son entière satisfaction. On ne peut raisonnablement pas supposer qu'un auteur comme Eschyle ait abandonné, après l'avoir imaginée, la musique de ses chœurs à l'incertitude de sa propre mémoire (aussi puissante soit-elle) et l'ait ensuite « serinée » à son chorège jusqu'à ce que celui-ci la répète sans défaillance. Si la notation n'avait pas existé, les tragiques l'auraient inventée sous l'empire de la nécessité.

M. Bataille nous assure cependant, qu'avant le IIIe s. A. C., les signes de la notation alexandrine étaient inconnus et M. Ch., suivant Vincent et M. Bataille, réduit les signes de notation critiqués par Aristoxène à des neumes aide-mémoire, dépourvus de toute précision. Nous reviendrons sur ce point. Ce qui reste certain et inévitable, c'est l'existence de signes qui fixaient définitivement les formules mélodiques destinées à des ensembles et à des solistes dont l'interprétation publique devait être impeccable puisque l'octroi des récompenses en dépendait.

Cette précision n'est pas hypothétique, mais confirmée par Aristoxène lui-même : il parle expressément des *Semeia tôn diastematôn* comme des signes qui servaient au chiffrage (Laloy) des intervalles ; ce chiffrage portait même un nom : *Parasémantiké* (*Harm.* II, 39/30-II, 40/10, II, 39/14, 25 Ed. Meibom). *Parasemainestai*, c'était placer les signes d'une mélodie, en indiquer les intervalles. En effet, l'une des notations dont parle Aristoxène consistait à spécifier les intervalles et non les notes. Cette notation diastématique, il la mentionne au IVe s., mais il ne dit pas qu'elle était nouvelle ; il avait étudié la musique avec son père contemporain et ami d'Archytas (qui vivait encore vers 360, date présumée de la naissance d'Aristoxène), compulsé de vieilles méthodes, celle de Lasos d'Hermione dit-on (fin du VI s.), connaissait bien les principes pythagoriciens qu'il combattit, et il n'y a ni hardiesse, ni contradiction à admettre que les *Semeia* et les diagrammes dont il parle étaient en usage au Ve s. A.C. Euripide, Thimothée s'en servirent et sans doute leurs prédécesseurs immédiats, Eschyle et Sophocle.

***

Nous avons, grâce à un passage de Plutarque, des indications sur la technique de l'enseignement par audition. (*De recta ratione audiendi*, Teub. I, ch. IV, p. III, l. 22 s.). Euripide le poète faisant répéter la mélodie d'une de ses œuvres par les choreutes entendit rire l'un d'eux et lui dit : « Si tu n'étais pas insensible et ignare, tu ne rirais pas quand je chante sur le mode mixolydien ». Le

compositeur pouvait donc être choisi par le chorège comme chef de Chœur — ainsi que l'ont déjà signalé les historiens — il chantait la mélodie seul et les choreutes la répétaient. Comme il y avait plusieurs chœurs dans une tragédie [1] le travail ne pouvait être mené à bonne fin qu'avec la partition notée de l'auteur (V / supra). Mais les *semeia* n'étaient-ils vraiment que des neumes aide-mémoire ? Le texte même d'Aristoxène y contredit. Le Grec, obsédé par les questions théoriques : genres, nuances, rapports etc., remplit deux colonnes d'invectives contre les professeurs de notation, accusant les *semeia* de n'indiquer ni le genre, ni la composition, ni la *dunamis* (rôle de l'intervalle dans une échelle), mais seulement la *grandeur* de l'intervalle (Meybom, p. 39, Ruelle, 61 / 62). Les musiciens, les interprètes, n'en demandent pas davantage. Si nous savons, dans nos notations, que les *semeia* A E représentent la quarte LA MI, il nous importe peu de savoir que le FA et le SOL sont diésés ou bémolisés ; que ce tétracorde appartient au chromatique ou à l'enharmonique etc. Ces dernières préoccupations, qui sont celles d'Aristoxène, sont indifférentes à l'exécutant [2] Aristoxène reconnaît, qu'on peut écrire (*graphein*) une mélodie en phrygien et ignorer ce qu'est le mode phrygien [3], c'est donc bien qu'on écrivait la musique et avec précision. Laloy a souligné le rôle important qu'aurait pu jouer cette notation (il dit d'ailleurs : *annotation* ; cf. son commentaire : *Arist. de Tar.* 115-116.) quant à l'exactitude qu'elle pouvait apporter à l'interprétation.

Quand on en arrive au passage « le plus obscur » (Ruelle et divers) d'Aristoxène, on se trouve en face de 7 solutions au moins (cf. Ruelle — et Laloy op. cit. 115, note et *Lexique* d'A. de T.). Parmi les 6 solutions les plus anciennes (Ruelle, p. 63), celle de Marquard retenue par Ruelle et récemment par M. Auda (*Les Gammes*, 264), admet que le *signe* (*semeion*) unique dont parle Aristoxène s'applique à *une note* (et non à un intervalle) ; en restituant un mot [*nète* (des hyperbolées)] on conclut que 3 notes de l'échelle générale por-

1. Dans *Oreste*, le chœur intervient 6 fois dans les *Kommoi*, et tient 4 fois la scène ; dans les *Bacchantes*, 5 chœurs dont certains très longs, et 8 Kommoi etc.

2. Les Byzantins du XIIe siècle ont employé une notation diastématique fondée sur le même principe et les Occidentaux ont plus d'une fois noté leurs intervalles par T (ton) S (1/2 ton) etc. (Cf. Hermann Contract).

3. Meib. 39. « Non enim necesse est ut qui phrygium scripserit cantum, quoque sciat quid sit cantus phrygius ». — Ruelle : « Il n'est pas nécessaire de connaître le phrygien pour noter le chant phrygien ». On rappellera qu'Aristophane reprochait à Euripide de placer plusieurs notes sur une seule syllabe (mélisme ou vocalise) ; il est probable qu'elles étaient *écrites*. Cf. R. da Rios, op. cit. p. 60 de la trad. ital. (infra).

taient le même signe ; or dans la notation dite classique, ces trois notes ont également le même signe [1] ; cette interprétation est de grande conséquence, puisqu'elle établit que les « grammata » dits classiques correspondent signe à signe aux *semeia* d'Aristoxène. Une telle correspondance est si naturelle qu'on est bien tenté d'admettre la restitution de Marquard et ses conséquences.

Laloy (p. 115 et *Lex.* ad V.) propose une autre restitution : il croit que le *semeion* désigne ici la *diastema* (l'intervalle) de 4te, qui sépare la nète hyperbolée de la nète des disjointes, d'une part, et d'autre part, la mèse de l'hypate (méson). Il y aurait un signe pour un intervalle déterminé — et ce signe était donc très précis [2]. Or, une première remarque peut être faite ici : dans la notation par lettres (*grammata*), plusieurs modes, dont le lydien et le phrygien, comportent le même signe instrumental pour la nète hyperbolée et pour la mèse (ce signe diffère pour chaque mode). L'échelle étant descendante, le signe de la nète et celui de la mèse pouvaient, par convention, désigner le tétracorde ; puisque ce signe est le même dans les deux cas, Aristoxène était en droit d'objecter qu'il en résultait une ambiguïté — évitée au moins chez Alypius par le signe diacritique (apostrophe).

Une seconde remarque s'impose cependant : dans une mélodie écrite au moyen de petits intervalles juxtaposés, il n'était guère possible, un son étant émis, de se tromper sur le choix de la 4te à enchaîner, la nète Hyp. et la mèse étant distantes d'une octave.

Cela dit, il importe peu pour la notation que celle des alexandrins n'ait pas existé avant le IIIe s. (ce qui est presque évident !) ; il reste certain que, contrairement à ce que conclut M. Ch., la notation « classique » n'est pas la seule capable de transmettre une mélodie avec exactitude ; une fois le premier son de la mélodie fixé par un *semeion* connu (comme dans la notation médio-byzantine), la succession des signes correspondant à des intervalles déterminés (2de, 3ce, etc.) permettait l'exécution correcte de la mélodie. Nous sommes loin des neumes aide-mémoire, *campo aperto* de Vincent et les attaques d'Aristoxène sont inopportunes [3].

---

1. Nète hypodorienne, mèse phrygienne, hypate hyperphrygienne (soit notre MI).
2. Rosita da Rios adopte le point de vue de Laloy. *Ari. de Tar.* 1954, p. 61 de la trad. italienne.
3. On sait que la compétence d'Aristoxène a été contestée par certains de ses successeurs. (Adraste.)

***

On vient de voir qu'il est préférable de s'adresser aux textes originaux qu'à leurs commentateurs. C'est en s'appuyant sur ces derniers — et sur la pierre de Thémison que M. Ch. remet en question, à propos du célèbre stasimon d'*Oreste* découvert en 1892, trois vérités historiques que, selon lui, les hellénistes avaient acceptées depuis au moins 400 ans, à savoir : 1° que les poètes auraient été leurs seuls compositeurs ; or, cela, nous pouvons continuer à le croire ; les historiens (Decharme, Th. Reinach par exemple) rappellent qu'on avait reproché à Euripide de se faire aider par Timocrate d'Argos et par Iophron ; on a spéculé aussi sur le nom de Céphisophon dont on ne sait s'il était chanteur, serviteur ou collaborateur d'Euripide [1] ; le fait même qu'on ait jeté cette collaboration, d'ailleurs incertaine, à la face d'Euripide prouve qu'elle était considérée comme une faute, une sorte de fraude, puisque le concurrent des Grands Jeux devait être récompensé pour une œuvre personnelle. Je reviendrai plus loin sur cette collaboration des grands tragiques.

2° La musique faisait corps avec le texte et ne pouvait donc être modifiée. Je ne sais quel sens donner à cette proposition ; si M. Ch. entend que la musique était liée *par convention* au texte, on verra plus loin que cette liaison, d'ailleurs consacrée par la loi d'Athènes, était très solide. En ce qui concerne l'inviolabilité des tragédies récompensées, signalée plus haut, on se souvient qu'*Oreste* a été couronné (contre une pièce de Iophron, fils de Sophocle et prétendu *nègre* d'Euripide).

Si la liaison est entendue de celle qui résulte de la dépendance de la mélodie à l'égard de la *prosodia*, la vérité est plus nuancée ; les philologues ont en effet étudié les textes, les circonstances et les époques où la mélodie était indépendante du texte, en particulier dans la composition antistrophique ; et les cas, au contraire, où elle pouvait lui être liée, n'étant qu'une sorte de sinuosité charpentée sur la prosodie. Encore, dans ce cas, la prosodie pouvait-elle conditionner des mélodies assez différentes les unes des autres.

3° Cette musique aurait pu se transmettre sans altération par la copie grâce à la notation. On a vu ci-dessus que s'il n'y a pas eu copie au sens strict du mot, il y eut ou il put y avoir transcrip-

---

1. Dans les *Grenouilles*, il participe au texte des tragédies d'Euripide, mais non à la musique.

tion, en notation alphabétique dite classique d'une notation en usage dans les dernières années du ve siècle. (*Oreste*, 408 A. C.).

Voici maintenant un autre argument en faveur de la qualité originale du *stasimon* d'*Oreste*. Plutarque dit (*De Musica*) 1° qu'Eschyle et Phrynicus connaissaient le chromatique, mais l'ont exclu de leurs tragédies ; 2° que, à l'époque où lui, Plutarque, écrit [1], le chromatique reste interdit dans la tragédie. Mais dans les *Questiones conviviales* (III, I, I) il rappelle que le chromatique fut introduit dans la tragédie par Agathon (*Les Mysiens*) [2], or Agathon (448-401) fut contemporain d'Euripide, lequel n'avait garde de se laisser distancer dans les innovations [3].

Quant au fragment d'*Oreste*, il a été traduit en chromatique par Gevaert, Riemann, Jan, puis par Maurice Emmanuel (avec les signes originaux) [4]. Th. Reinach a même adopté (non seulement la date de 408 A. C.), mais l'enharmonique, ce qui semble risqué pour un ensemble choral. Le chromatique étant proscrit dans la tragédie au temps de Plutarque, mais ayant été utilisé à l'époque d'Euripide, le stasimon doit être en principe la copie ou la transcription sinon de l'original, du moins d'un exemplaire qui le reproduisait (et qui pouvait encore subsister avant l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie), il reste très peu de chances pour qu'un auteur alexandrin du 1er ou du 2e s.(après ou même avant J. C.) ait réécrit un *Oreste* avec des chœurs chromatiques. D'ailleurs si, comme Thémison, quelque alexandrin avait voulu exploiter les textes d'Euripide, il en aurait prélevé les monodies et non les *stasima* ; on peut se demander si c'était bien indiqué : nous savons par Athénée qu' « Axionicos se moquait des fous qui ne voulaient entendre que la musique d'Euripide » (Teub. IV, 393, l. 11-14). Lucien (IIe s. P. C., *Peri Orcheseos*, 27) cite fréquemment Euri-

---

1. « Aujourd'hui encore, la tragédie s'abstient du genre chromatique » W. et R. § 187, p. 78-79.

2. Cette assertion n'est pas contradictoire avec la précédente comme semble le prétendre Reinach ; le chromatique introduit par Agathon (et Euripide, Thimothée ?) très critiqué de son temps, a pu être proscrit au IVe ou au IIIe siècle. On sait que l'œuvre de Thimothée avait été discréditée au IIIe siècle et a connu un regain de faveur plus tard. Il y avait des modes musicales.

3. Il encourageait Thimothée dans cette voie. D'autre part on sait que les deux révolutionnaires (Euripide et Agathon) excédés de l'hostilité des Athéniens se retrouvèrent à la fin de leur existence chez Archilaus, Roi de Macédoine en 413.

4. Gevaert et Jan ont complétement modifié les signes ; Riemann et M. Emmanuel, au contraire, ont pris les signes du ms. : il y a peu de différence dans leurs lectures respectives.

pide, certains de ses vers, ou de ses monodies, en particulier l'air *d'Hécube* [1]. Denis d'Halicarnasse parle de la manière dont on chantait les premiers mots de la parodos d'*Oreste* (*De collatione verborum*, éd. Birconus, p. 39) ; d'une façon générale la musique d'Euripide avait, au moins partiellement, survécu ; elle plaisait encore aux II et IIIe s. P. C. et il était téméraire sinon maladroit de vouloir lui en substituer une autre [2].

***

Je voudrais revenir à la conclusion suggérée par M. Bataille relative à l'impossibilité pour la notation dite classique d'avoir existé avant le IIIe s. Du point de vue strictement paléographique, cette assertion peut être inattaquable ; du point de vue musicologique, il en va tout autrement. Étant donné qu'il existait au moins dès le IVe s. deux notations, l'une diastématique, et l'autre afférente aux diagrammes — sans préjudice des essais de tablatures qui auraient été sans suite (Laloy) — il est possible de formuler l'*hypothèse* que les grammata de A. Quintilien et autres ont pu dériver de ces signes qui nous sont inconnus.

Ladite hypothèse est moins aventurée qu'elle ne le paraît tout d'abord si l'on considère 1° que les grammata classiques appartiennent en grande partie à l'alphabet ionien ; 2° que les Grecs employaient les lettres pour désigner les nombres, les points géométriques, les signes du zodiaque etc., il est donc admissible que les diagrammes catapycnosés des professeurs de notation aient été jalonnés par des lettres alphabétiques — comme ceux que nous rencontrons dans la glose marginale d'une copie d'A. Quintilien (B. N. ms. gr. 2460, XVe s.) ; 3° que les Athéniens utilisant un alphabet ionien antérieurement à l'unification de l'alphabet imposée à la confédération depuis — 403 (par Euclide, archonte), il est également possible que les successeurs de ces professeurs de notation aient simplement continué à s'en servir pour leurs propres

---

1. Sans doute la monodie d'Hécube elle-même (v. 58/97) Elle est sur scène.

2. Cette vogue fut permanente : après Syracuse (— 212) les Athéniens prisonniers se rachetaient en chantant des airs d'Euripide. Aristophane de Byzance cite le succès d'*Oreste* (200 A. C.) Callimaque (IIe siècle A. C.) connaissait encore 78 tragédies d'Euripide. Athénée (IIIe siècle P. C.) cite 30 ou 40 fois le Tragique ; Lucien, 20 ou 30 fois ; Denis d'Halicarnasse une dizaine de fois dans le seul *De Comp. Verb.* Aristoxène est nommé, mais moins souvent (cf. Athénée, Plutarque etc.).

diagrammes. En résumé pour le musicologue, la notation de Quintilien *peut être* la suite de signes très antérieurs au IIIe s. [1].

D'autre part, au sujet de l'âge de la notation grecque, les avis sont très divisés et les époques proposées vont de Pythagore jusqu'au IIIe s. au plus tard, les plus anciens documents notés datant du IIe s. A. C. (Vincent préconise même le Ier s. A. C. pour la notation instrumentale). Quant aux signes « anormaux » qu'on rencontre ou qu'on a cru rencontrer dans les séries alphabétiques [2] ils s'expliquent, soit qu'on suppose que ces anomalies ont été introduites à l'époque hellénistique par des notateurs régionaux, soit qu'on présume au contraire, qu'il s'agit de vestiges d'anciennes notations locales (Mantinée, Argos étaient des centres musicaux des plus importants) antérieures à l'unification de — 403 et qui auraient subsisté çà et là dans les diagrammes alexandrins ; soit même que les fragments de lettres utilisés dans certains cas soient devenus rebelles à toute identification. Ces questions ne pourraient être résolues que par la découverte de documents anciens datés ou par l'étude plus approfondie de ceux que nous possédons actuellement.

***

L'essentiel de cette discussion réside moins dans les questions de notation que dans la « ruine des trois arguments » — parmi lesquels le premier, à savoir « que les poètes ont été leurs seuls compositeurs », me paraît le plus important. On a vu (supra) que les éléments conjecturaux de la découverte de l'Isthme sont moins que convaincants. Pour qu'on cesse de croire qu'Eschyle, Sophocle et Euripide ont composé seuls leur musique (à part les emprunts au folk-lore) il est indispensable 1° que les hellénistes signalent des textes *indiscutables* contemporains de ces auteurs, ou au moins de Platon et d'Aristote, précisant que les tragiques étaient normalement secondés par des compositeurs [3] ; 2° qu'on nous dise pour-

1. Les diagrammes, dont Aristoxène dit qu'ils diffèrent de ceux de la géométrie *(op. cit.)* étaient inévitablement inspirés de celui du monocorde pythagoricien, à cela près, qu'au lieu de présenter des longueurs proportionnelles à la valeur des sons (1/2, 1/3, 1/4 etc.) la droite était divisée en 24 segments correspondant aux 24 quarts de tons *(diesis)* de l'octave.

2. Westphal a proposé comme origine, un alphabet archaïque ; Perne et Bellermann ont rencontré des signes anormaux dans les mss. de Paris et de Naples ; Monro a cru identifier deux lettres d'un alphabet argien etc.

3. Th. Reinach écrit sans aucune précision qu'entre 440 et 300 l'auteur a dû avoir de plus en plus recours au compositeur, en raison de l'importance croissante de la musique dans le drame. Il parle d'ailleurs de concerts et de représentations dans lesquels « s'exhibent » des virtuoses etc.

quoi ces compositeurs ne participaient pas aux récompenses accordées aux poètes alors que la musique était en honneur dans toute la Grèce et tenait une place considérable dans la tragédie ; 3° qu'on nous donne les noms de quelques-uns de ces compositeurs supposés, compositeurs de premier plan, sans aucun doute, dont il est curieux qu'il ne soit jamais question.

Quant au fragment d'*Oreste*, particulièrement visé, il faut rappeler en quoi consiste l'authenticité d'un document bâtard : sans nom, sans date, sans références. Étant donné qu'il est alexandrin, rédigé en grec, porteur d'un texte littéraire d'Euripide et d'une notation musicale que nous savons avoir existé, il y a une très forte présomption pour que le tout, texte et musique, soit tiré d'Euripide ; disons une probalité *minimum* de 90 % [1].

Mais, comme des milliers et des milliers d'autres cas archéologiques, il subsiste, en raison de la bâtardise du fragment, une légère marge d'incertitude : fautes de copie, altération de la mélodie au cours des siècles, possibilité de faux etc. Archéologues, philologues, musicologues, admettent implicitement ces 10 % *maximum* d'incertitude portant sur la partie invérifiable du document. Les conclusions que M. Ch. tire du texte à la fois intéressant et ambigu de T. au bout d'une chaîne d'hypothèses, d'interprétations, de discussions etc. correspondent à peine et sans l'accroître à cette marge d'incertitude. On hésite même sur les dates respectives des deux documents (Th. et *Oreste*). Pour renverser la situation et modifier le point de vue traditionnel, il faudrait beaucoup plus : un témoignage direct et probant. C'est la *quatrième* question que je pose : dans l'état actuel de notre savoir positif, existe-t-il un indice certain ou d'une grande probabilité que la mélodie du fragment *n'est pas* d'Euripide ? Cet indice peut surgir demain — mais pour le moment je ne vois pas la nécessité de modifier mon opinion et je ne crois pas que les archéologues modifient la leur au sujet du fragment d'Oreste, ni sur les autres points que la pierre de Thémison aurait ruinés.

A. MACHABEY.

N. B. — M. Chailley a cru relever dans cet article des « attaques personnelles » aussi éloignées de mon intention qu'incompatibles avec le sujet traité. Le lecteur en jugera.

Il reconnaît aussi que c'est vers la fin du ve siècle que la diminution du chœur et l'extension du solo se dessinent (*La Mus. grecque*, 148, 155).

1. Il ne serait même pas nécessaire de faire appel aux autres arguments qui ne peuvent que renforcer la présomption.

A PROPOS DE THÉMISON

« Les musicologues sont de drôles de gens. Ils me rappellent la chanson :

Ils étaient quatre
Qui voulaient se battre...

« Vous n'êtes pas beaucoup plus de quatre et deux d'entre vous ne peuvent pas se rencontrer sans que l'un saute aux mollets de l'autre »...

Ainsi commençait la réponse d'un éminent collègue que je consultais jadis sur une affaire de même ordre que l'article ci-dessus.

La rédaction de la *Revue de Musicologie* avait demandé à M. Machabey de bien vouloir en reconsidérer la forme. De mon côté, je lui avais signalé les points sur lesquels la discussion portait à faux et s'avérait factice. A l'exception de deux paragraphes dont l'un était particulièrement désobligeant pour l'un de mes collègues, M. M. s'est refusé à toute modification, pour des motifs qu'il a bien voulu me faire connaître et qui n'ont rien à voir avec Thémison. Il voudra donc bien m'excuser si je me vois obligé de relever dans son texte un si grand nombre d'inexactitudes que la discussion, contre mon gré, semblera parfois revêtir un aspect que je déplore et une ampleur disproportionnée à son objet.

Rappelons d'abord le texte de l'inscription que mon article signalait à l'attention des musicologues. Il est bref, du moins pour la partie qui les concerne :

(89 victoires à) « Thémison, qui, *seul et le premier, mit en musique pour lui-même Euripide, Sophocle et Timothée* ». L'inscription ne dit rien de plus, mais elle dit cela. Il en résulte une certitude et beaucoup d'hypothèses.

La certitude est la suivante (j'utilise les termes de l'inscription

en évitant toute interprétation hypothétique) : aux premiers siècles de notre ère, un inconnu a mis en musique, pour son propre usage, trois tragiques classiques dont jusqu'à ce jour on ne pensait pas que d'autres qu'eux-mêmes eussent pu écrire de musique pour leurs vers ; et ce fait, loin de soulever l'indignation, lui a valu une statue. Corollaire : il n'est plus possible de continuer à croire que toute musique se rapportant aux textes des tragiques soit obligatoirement leur œuvre propre, dans la mesure du moins, comme c'est le cas du papyrus d'Oreste, où il ne s'agit pas d'un document antérieur au socle de l'Isthme.

Tel est le contenu de mon article. M. M. n'en accepte pas la conclusion, mais sa discussion ne porte que sur l'interprétation des hypothèses annexes et n'aborde pas le fond, c'est-à-dire le corollaire lui-même, indépendant de ces hypothèses. On ne peut donc considérer qu'il l'ait, comme il l'affirme, réfuté.

Voyons d'abord le sens littéral à donner au texte. La traduction matérielle elle-même n'est pas entamée par la discussion. Le seul point obscur est de déterminer si l'originalité de Thémison, évoquée par *monon kai proton*, porte sur le mot *melopoiein*, mettre en musique, sur *eautô*, pour lui-même, ou sur les deux ensemble.

J'avais refusé la première hypothèse. Dire que Thémison a été, vers le 1er siècle, seul et premier à mettre en musique les trois grands tragiques en cause — ils ne l'auraient donc pas été avant lui — est une absurdité. C'est pourquoi j'avais cru devoir — comme le font implicitement les Robert — rapporter le *monon* etc... à *eautô* : Thémison aurait été alors le seul et premier non pas à composer une musique sur des vers de tragiques, mais à en composer une nouvelle pour son propre usage, parce que, avant lui, compositeur et exécutant étaient deux personnes distinctes. D'autres avant lui avaient-ils composé une nouvelle musique, mais non pour leur propre usage ? Le texte est muet sur ce point.

M. M. pense différemment. Il « précise bien que seul et premier se rapportent au fait de tirer des moutures des trois classiques nommés, et non à celui d'être l'exécutant de ces moutures ». Autrement dit, il fait porter *monon* etc... sur *melopoiein*, ou, si l'on préfère, sur le groupe ἑαυτῷ μελοποιήσαντα qu'il doit dans ce but munir d'un sens conjectural — car μελοποιεῖν ne veut pas dire « tirer des moutures », il veut dire « mettre en musique ».

Sentant en outre la difficulté ci-dessus, il s'en tire en ajoutant « en dehors des trois classiques, bien entendu » ; mais ce « bien entendu » n'est pas dans le texte, et s'accorde mal avec lui. D'où de longs et inutiles développements pour rappeler que les tra-

giques ont été leurs propres et premiers compositeurs — ce dont je suis, comme lui et comme tout le monde, convaincu.

Cette discussion est du reste accessoire et ne touche en rien au fond du problème. Je ne donne nullement mon interprétation comme une certitude, et ne récuse pas *a priori* celle de M. M. mais celui-ci, en présentant la sienne comme une « précision » et non comme une hypothèse, semble en minimiser les difficultés et confondre, comme il en est coutumier, une opinion avec une démonstration.

Par contre, il introduit dans la discussion des interpolations qui en faussent l'esprit. Où a-t-il vu que Thémison « pensait presque s'égaler à ces trois noms illustres » ? S'il est question ici de la différenciation compositeur-exécutant, ce n'est pas pour « lui apprendre » qu'il en était ainsi, mais pour justifier le *monon kai proton* de l'inscription dans cette interprétation provisoire : c'est parce qu'il en était ainsi que Thémison, procédant autrement, put être dit le « seul et premier ». Je ne crois pas non plus que M. M. soit très objectif lorsqu'il me fait traiter Thémison en « grand compositeur tragique » ayant remporté des victoires pour 89 tragédies. Je relis en vain mon texte pour chercher où s'y trouve cette sottise, et je ne saurais trop regretter de tels procédés de discussion, dont son article est rempli.

M. M. aborde ensuite ce qu'il considère comme l'essentiel, à savoir que Thémison avait emprunté des fragments de tragédie pour les traiter en morceaux lyriques, et non mis en musique tout ou partie de la tragédie en tant que telle. Cette thèse tenait en deux lignes chez Broneer : je l'avais mentionnée sans m'y arrêter ; elle ne touche pas en effet au fond du problème, puisque dans les deux cas une musique a été refaite sur des vers de tragiques. L'argument principal n'est pas sans valeur : si Thémison a composé « pour lui-même », c'est qu'il interprète lui-même ; il ne peut donc s'agir que de monodies, ce qui exclut la composition totale de la tragédie et nous renvoie à l'usage des concours lyriques bien connus. Sans doute, grammaticalement, « pour lui-même » pourrait aussi vouloir dire « pour s'y réserver un rôle », et le nombre des victoires ne fait rien à l'affaire, puisque l'inscription ne dit pas que *toutes* ces victoires soient liées aux tragiques mentionnés (à ce sujet, je signale que c'est à L. et R. Robert que revient la réserve mentionnée quant à la lecture du chiffre). Je reconnais toutefois bien volontiers que l'hypothèse de Broneer, défendue par M. M., n'est nullement à rejeter, et que j'aurais dû, dans mon article, lui accorder une plus grande attention. Seule-

ment, je le répète, elle ne change rien à ce qui était pour moi l'essentiel de cet article, et que M. M. ne réfute pas : partiellement ou non, que ce soit pour la représentation ou pour la déclamation chantée, Thémison a remis en musique Euripide etc... Il n'est donc plus possible, etc... (voir plus haut).

Ici encore, je ne saurais trop regretter les procédés de discussion de mon confrère. Il ironise sur une soi-disant traduction de *melopoiein* par « composer des tragédies ». Où a-t-il trouvé cette traduction ? Il est dit, aux lignes qu'il cite, « composer une musique de tragédie », sans préjuger du fait que cette musique comporte ou non la totalité de la tragédie ; c'est ce que dit l'inscription. Je ne vois pas en quoi « il prélevait dans les tragédies de ses grands prédécesseurs (des) morceaux [et] leur adaptait des mélodies appropriées à sa voix » est plus proche du texte original (mettre en musique Euripide etc...) que la phrase ci-dessus ou que « composer une nouvelle musique pour des tragédies de répertoire classique » ; à l'inverse de la sienne, cette formule s'abstient d'interpoler et ne prend pas plus parti sur le principe de l'intégralité de la tragédie que ne le fait le texte original. Précisons « des tragédies ou des fragments de tragédie » ; M. M. sera satisfait et rien ne sera changé à la suite du raisonnement.

La portée des mots « seul et le premier » pourrait prêter à discussion si l'on cherchait à tirer argument de l'exemple de Thémison pour une période antérieure à la sienne. Il n'en est rien, et je ne saisis pas pourquoi M. M. me reproche de « traduire *prôtos* mais non *monos* » (les deux sont traduits p. 6 ligne 17) alors qu'il ajoute « si Thémison a été le premier, il est le seul, et réciproquement », ce qui, hors la réciproque, n'est pas du tout une évidence, et n'a du reste aucune répercussion sur le raisonnement. *Prôtos* signifie qu'il n'a pas eu de prédécesseurs, *monos* qu'il n'avait pas encore d'imitateurs lors de l'érection de la statue ; ni l'un ni l'autre ne disent qu'il n'en a pas eu par la suite.

Je ne puis considérer comme objectif le « néanmoins » dépréciatif qui ouvre, en cet endroit, la discussion de M. M. autour de la « conséquence pour moi inattendue ». La phrase incriminée ne se rapporte pas au contexte qu'il lui donne. Elle est « si cette hypothèse est exacte, les conséquences etc... » Rien n'y justifie l'insinuation déplaisante du commentaire. D'autant que la suite de celui-ci brouille volontairement les données et n'aboutit à aucune clarification du problème. Ce n'est pas parce que « monon kai prôton » etc... qu'on pouvait refaire périodiquement etc... mais parce que, *prôtos* ou non, Thémison l'a fait. Que ce soit en tout ou en

partie, cela ne change encore une fois rien à l'affaire. Nous avons papillonné autour d'hypothèses annexes, le fond de la discussion n'a toujours pas été abordé.

***

M. M. attaque ensuite l'article de M. Marrou, sur lequel un « or » un peu perfide introduit une réserve de date injustifiée. Contrairement à ce que dit M. M., l'argument de M. Marrou n'était pas seulement « le petit nombre de documents notés qui nous sont parvenus ». C'était aussi l'analogie avec les usages encore vivants des sociétés asiatiques ou mulsulmanes, ce en quoi M. Marrou rejoignait les thèses de Curt Sachs. En « serrant le problème de près » M. M. ne s'appuie sur rien, sinon sur l'analogie des civilisations occidentales à base d'écriture dont précisément Curt Sachs a montré combien il était dangereux de les prendre pour base assimilatoire. M. M. ignore ici tout ce que l'ethnomusicologie nous a appris sur les facultés des sociétés à forte mémorisation. Il raisonne en musicologue du XIXe s., et demeure fidèle à sa méthode d'interpolation en déclarant « évident » que la bibliothèque d'Alexandrie, dont on peut l'envier de connaître si bien le catalogue, contenait les partitions classiques notées dont nous nous étonnons de posséder un si petit nombre.

M. M. aborde ensuite le problème de la notation, que j'avais évoqué à titre subsidiaire, et qui nous entraîne assez loin de Thémison. Il enfonce une porte ouverte en expliquant longuement qu'il y avait des signes de notation au temps d'Aristoxène : on le sait bien. La question est de savoir si la notation du IVe s. — dont nul ne conteste qu'elle n'était sans doute pas nouvelle, mais dont on n'a pu encore fixer l'ancienneté — permettait ou non de transmettre par la seule lecture une mélodie non précédemment connue par audition. Or, nous ne savons à peu près rien de cette notation, sinon qu'Aristoxène se plaint de son ambiguïté ; malheureusement le texte de la phrase essentielle est mal établi (voir Laloy, au mot νήτη de son lexique d'Aristoxène). Meibom (p. 40) adopte la leçon commune (tous mss. sauf BR, mais rétablie en marge dans le ms. B, si du moins j'ai bien compris l'apparat critique de Laloy, qui manque de clarté) : τὸ γὰρ ὑπερβολαίας καὶ μέσης καὶ ὑπάτης τῷ αὐτῷ γράφεται σημείῳ, le <son> de l'hyperbolée, de la mèse et de l'hypate s'écrit par le même signe ; Laloy (p. 115) préfère la leçon du ms. R, supplée τὸ et sous entend « intervalle » au lieu de « son » : τὸ γὰρ ὑπερβολαίας καὶ νήτης καὶ <τὸ> μέσης καὶ

ὑπάτης, etc. « l'<intervalle> de la nète hyperbolée et de la nète d'une part, de la mèse et de l'hypate d'autre part se notent par le même signe ». Cette interprétation serait celle qui donnerait le mieux satisfaction au contexte de M. M. Ce n'est pourtant pas à elle qu'il se rallie, mais à celle de Marquard-Auda qui adoptent la leçon principale de B : τὸ γὰρ ὑπερβολαίας νήτης καὶ μέσης καὶ ὑπάτης : « la nète hyperbolée, la mèse et l'hypate se notent par le même signe », M. M. déclare que « ces trois notes ont également le même signe » en notation classique. En note, il explique « nète hypodorienne, mèse phrygienne, hypate hyperphrygienne, soit notre MI ». M. M. nous surprend ici péniblement, car nous pensions qu'il connaissait bien les notations musicales auxquelles il a consacré un volume : ce n'est pas la nète hyperbolée, mais la nète des disjointes qui se note, en hypodorien, par les mêmes signes que les deux autres, M et « pi » allongé, et ces mêmes signes désignent encore la lichanos moyenne lydienne, la lichanos conjointe hypolydienne, la lichanos des hypates hyperlydienne (ces trois en diatonique), la nète des conjointes hypophrygienne, etc. etc... En outre, que vient faire ce mélange de tons pêchés au petit bonheur ? C'est comme si on disait aujourd'hui, à propos des chiffrages d'analyse tonale : « Do, ré et fa se chiffrent par le même signe ». C'est vrai, car on chiffre 1 le do en do majeur, le ré en ré majeur et le fa en fa majeur, mais on peut aussi dire n'importe quoi d'autre et la remarque ne répond à rien. L' « interprétation de grande conséquence » de M. M. me semble donc sans aucune portée. Et je me demande si, de toutes les interprétations proposées, la meilleure ne serait pas encore celle de Ruelle : « Le (chant) de la nète, de la mèse et de l'hypate se notent avec le même signe ». Elle conserve le texte de Meibom en traduisant simplement ὑπερβολαία par « nète ». Cela pourrait se soutenir : le mot est un hapax chez Aristoxène, et n'apparaît qu'après lui avec son sens tétracordal. On s'accorde généralement à admettre qu'Aristoxène ne connaît pas encore ce tétracorde : le terme pourrait donc être chez lui synonyme de « son le plus élevé », de même que pour lui « hypermixolydien » a le sens matériel de « au dessus de lydien », et non celui de rapport rationnel avec le lydien qu'il prendra plus tard. Notons toutefois que pour Ruelle (p. 63, dernière ligne), il s'agit plutôt dans sa traduction de supprimer ὑπερβολαίας et qu'il s'appuie sur Marquard, tout comme M. M.

Je donne cette hypothèse sous toutes réserves, mais si elle est exacte, elle aurait pour conséquences que les signes de notation se reproduiraient par tétracordes, nète, mèse et hypate étant

toutes trois le son le plus élevé d'un tétracorde. Cette notion est tout à fait conforme aux bases du solfège antique, et se retrouve encore au IXe s. de notre ère, à la base de la notation dite « dasiane », basée (la coïncidence est curieuse) sur un signe alphabétique grec archaïque. Il en résulterait que la notation d'Aristoxène serait bien, comme je l'ai supposé et comme le contexte semble l'indiquer, efficace comme aide-mémoire, mais insuffisante pour conserver par l'écriture seule une mélodie inconnue par ailleurs.

Toutefois cette hypothèse, satisfaisante en elle-même, et que je risque (je le répète vu la difficulté d'être entendu de M. M.), sous toutes réserves, n'est pas sans soulever des difficultés avec son contexte, qui semble favorable, comme le dit M. M. après Laloy, à la notion de signes à valeur diastématique plutôt qu'à des signes représentant des notes. M. M. se contredit du reste en plaidant successivement les deux notions incompatibles. La seule hypothèse qui puisse accorder cette phrase avec le contexte diastématique semble être celle de Laloy ; mais elle suppose qu'Aristoxène connaît le tétracorde des hyperbolées, dont il ne parle nulle part ailleurs et qu'il exclut de ses descriptions de système.

Il faut en tous cas choisir. Si ce que dit M. M. au sujet des *semeia diastèmatika* est exact, ce qu'il dit des correspondances de *grammata* avec la notation classique est faux, et vice-versa. Gratuite est également sa remarque que dans celle-ci devait résider l'ambiguïté des signes semblables : aucun théoricien, ni Gaudence, ni Bacchius, ni Alypius, ne les donnent sans l'apostrophe diacritique — du moins si leurs éditions usuelles sont correctes.

« Cela dit, conclut M. M., il importe peu pour la notation que celle des Alexandrins n'ait pu exister avant le IIIe s. ce qui est presque évident » (la « pique » ne repose que sur un mauvais jeu de mots : ce n'est évident qu'une fois établie sa nouveauté au temps des Alexandrins, et M. M., de façon assez confuse du reste, semble avoir plaidé le contraire). Le seul point important, je suis bien d'accord avec lui, est de savoir si la notation pré-classique pouvait, à elle seule, suffire à conserver une mélodie. C'est « certain » pour M. M. On vient de voir que nous sommes loin de toute certitude, en un sens comme dans l'autre, et je n'oserais, comme le fait M. M., me déclarer meilleur juge qu'Aristoxène sur une question que nous ne connaissons — avec quelles lacunes ! — que par lui ; (à ce propos, rappelons qu'on attend toujours une étude sur l'ancienne notation décrite par Aristide Quintilien, pour laquelle le texte de Meibom est très insuffisant).

Suivent quelques nouvelles attaques sans intérêt : M. M. fait comme moi et comme nous tous ; il s'appuie sur les textes et sur leurs commentateurs, et il a raison. Mais il décore d'un « selon lui » ironique une proposition qu'il confirmera dans les pages qui suivent. Il feint de ne pas vouloir comprendre que je n'ai pas soulevé le problème de savoir si les tragiques étaient, à l'origine, leurs propres compositeurs, mais celui de savoir si, après eux, on pouvait refaire leur musique. Passons.

Précisons que le § 2 de cette discussion n'est confus que dans l'esprit de M. M. Je crois avoir assez répété qu'il concerne le problème essentiel : musique liée ou non *ne varietur*, et « par convention », à son texte. La pierre de Thémison prouve le contraire, au moins à basse époque. M. M., en vingt pages, ne répond pas une fois à cette simple constatation. Il objecte ici la loi d'Athènes : l'objection existe, mais elle n'a de valeur qu'une fois précisée la limite de son application dans le temps et dans l'espace : le Milet du Ier s., de notre ère était-il soumis à la loi athénienne du Ve s. A. C. ? Si oui, comment Thémison a-t-il pu y déroger avec honneur ? Sommes-nous sûrs que le rédacteur du papyrus d'Oreste ou de son archétype écrivait en un temps et un lieu soumis à cette loi, et que celle-ci y était appliquée evec rigueur ?

Le § 3 reprend une opinion précédemment exprimée par M. M. et la présente maintenant comme une « certitude ». C'est un procédé habituel à notre auteur et qui enlève malheureusement beaucoup de force à ses démonstrations.

La première des deux conclusions de l'article attaqué par M. M. ne se trouve donc pas entamée. Reste la seconde, signalant les répercussions de la suspicion générale ainsi établie sur l'attribution à Euripide de la musique du fragment d'Oreste conservée sur un papyrus datant, comme la pierre de Thémison, de l'époque alexandrine.

M. M. présente sur ce point un argument qui n'est pas à négliger. Il tient en une phrase : le papyrus donne un fragment de stasimon, morceau choral, alors que, on l'a vu, Thémison ou ses émules n'ont pu chanter que des monodies. Le fragment d'Oreste bénéficierait donc de ce chef d'une chance supplémentaire d'authenticité euripidienne.

Je ne retiendrai pas la possibilité déjà signalée de comprendre ἑαυτῷ comme « pour s'y ménager un rôle ». Elle éliminerait l'objection, mais l'essentiel ici n'est pas de contredire un confrère. C'est de chercher la vérité — sans prétendre la détenir de droit.

Je ne demande donc qu'à m'incliner devant cet argument. Du

moins faudrait-il établir qu'à aucun moment un chanteur n'ait pu s'arroger le droit de transformer en monodie un texte primitivement choral, ce qui n'est pas absolument exclu tant qu'un texte précis ne nous aura pas dit le contraire. L'argument n'est pas sans valeur, mais il n'est pas décisif.

Par contre, on peut aisément retourner contre M. M. ce qu'il présente comme un argument supplémentaire, à savoir que le *stasimon* du papyrus est écrit en chromatique (ou en enharmonique : la notation permet les deux interprétations, et les transcripteurs sont divisés).

Le texte du *De musica* que M. M. appelle à son aide est en effet le suivant : τῷ χρωματικῷ γένει τραγῳδία οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται : « Aujourd'hui encore, la tragédie s'abstient du genre chromatique » (traduction de Weil-Reinach préférable à celle plus récente de F. Lasserre (p. 140) : « ils (les poètes tragiques) n'ont jamais fait jusqu'à ce jour usage du genre chromatique »).

C'est vraiment solliciter un texte que déduire de οὐδέπω καὶ τήμερον que la tragédie, après avoir employé le chromatisme, y aurait renoncé, et que le chromatisme « reste interdit dans la tragédie ». Tout ce que nous savons sur le chromatique dans la tragédie tient dans le texte ci-dessus, complété par le § qui le précède, disant que si Phrynichos et Eschyle s'en sont abstenus, il serait déraisonnable de prétendre que c'est parce qu'ils l'ignoraient, et par la phrase des *Quaestiones*, que rappelle M. M., disant que « le chromatique fut introduit dans la tragédie par Agathon ».

On s'étonne ici de voir M. M. ignorer que le *De Musica* n'est plus considéré depuis longtemps comme l'œuvre du vrai Plutarque. F. Lasserre (p. 104) y voit une compilation faite entre 170 et 300 d'après Denys D'Halicarnasse, et admet avec beaucoup d'autres que dans cette compilation figurent de nombreux passages authentiques d'Aristoxène. Il relève que l'auteur de *De musica* a coutume de « dater par νῦν des idées ou des faits contemporains d'Aristoxène », ce qui est le cas pour ce passage, où se retrouve le style agressif du Tarentin. Ce n'est donc pas le vrai Plutarque (Ier s. de notre ère) mais sans doute Aristoxène (IVe s. A. C.) qui déclare le chromatique inemployé (et non « interdit ») dans la tragédie, cent ans à peine après Agathon et Euripide. C'est au contraire le vrai Plutarque, 500 ans plus tard, qui en constate l'existence et l'attribue à Agathon.

Ainsi, le chromatique était « inemployé », au dire d'un témoin, 100 ans après Euripide ; il était en usage, au dire d'un autre, à l'époque approximative du papyrus, 500 ans plus tard : il semble

paradoxal d'y voir un argument tendant à faire remonter la musique du papyrus à Euripide !

M. M. rétorquera qu'Agathon est antérieur à Aristoxène. Cela ne montrerait-il pas ou bien que l'attribution de Plutarque est fantaisiste — on ne manque pas d'exemples de ce genre, et un demi-millénaire s'est écoulé entre les deux — ou bien que l'innovation d'Agathon mit plus d'un siècle à faire des disciples et à se généraliser, ce qui n'est guère en faveur de son emploi par le célèbre Euripide ?

Notons d'ailleurs que Plutarque ne mentionne ni Euripide ni Timothée ; M. M. interpole en ajoutant leurs noms entre parenthèses (il écrit, on ne sait pourquoi, Thimothée) et en disant — sans référence — qu'Euripide encourageait Timothée dans la voie du chromatisme.

La difficulté de la position de M. M. s'augmente du fait que chromatique et enharmonique sont tous deux moins propres que le diatonique au chant collectif qu'est un *stasimon* comme celui d'Oreste. Lasserre, commentant la phrase des *Quaestiones*, suppose (p. 166) que le chromatisme d'Agathon concernait probablement « un ἐμβόλιμον, c'est-à-dire une partie lyrique détachée de la tragédie » ; c'est précisément ce à quoi M. M. tient à ramener l'activité de Thémison, et le chromatisme du fragment d'Oreste n'est pas un argument favorable à sa thèse.

Quoi qu'il en soit, M. M., selon son habitude, dénature mon texte pour l'attaquer lorsqu'il réclame, en conclusion du sien, des preuves que le fragment d'Oreste *n'est pas* d'Euripide. Je n'ai jamais énoncé une telle sottise. J'ai dit qu'après la découverte de la pierre de Thémison on ne pouvait plus admettre sans réserves que le fragment soit forcément d'Euripide. Ce n'est pas la même chose, et, tout en notant l'objection de M. M. comme un argument — non décisif — en sa faveur, je ne vois pas que cette seconde conclusion soit, elle non plus, infirmée. En d'autres termes (puisqu'il est si difficile de se faire comprendre) je crois que si nul ne peut affirmer que le fragment d'Oreste soit un fragment détaché et que sa musique ait été refaite, nul non plus ne peut, désormais, et jusqu'à nouvelles preuves, affirmer le contraire.

***

A la fin de son passage relatif au chromatique, M. M. montre bien le défaut de sa méthode : « la musique d'Euripide, conclut-il... plaisait encore au IIe et IIIe s. P. C., et il était téméraire, sinon

maladroit, de vouloir lui en substituer une autre ». Il oublie complètement, à l'appui de cette opinion qu'il prend pour une démonstration, qu'il n'a toujours pas réfuté le Ἐυρειπίδην μελοποιήσαντα qui reste l'objet essentiel de l'étude ; il se borne à accumuler des citations sans valeur pour le sujet : ce n'est pas parce que Callimaque connaissait 78 tragédies d'Euripide que nous aurons prouvé la fausseté de l'inscription nous disant que Thémison avait « mis Euripide en musique ».

M. M. revient ensuite sur le sujet de la notation, qu'on croyait épuisé. J'ai ici quelque peine à suivre son raisonnement. Comment la notation classique peut-elle n'avoir pas existé avant le IIIe s. pour le paléographe et avoir existé pour le musicologue ? Elle a ou n'a pas existé. Si le fait d'être musicologue devait autoriser à ignorer et négliger des faits établis par les autres disciplines, la musicologie deviendrait une aimable fantaisie. N'étant pas hellénopaléographe, je ne me risque pas sur un terrain que j'ignore, mais quand le directeur de l'Institut de Papyrologie de la Sorbonne m'affirme par exemple que l'alphabet argien archaïque invoqué par Westphal et cité en note par M. M. n'a jamais existé à la connaissance de ceux qui consacrent leur vie à ces questions, il m'est difficile de prendre au sérieux les « peut-être » qu'échafaudent les musicologues sur ce terrain qui n'est pas le leur.

Je ne saurais enfin considérer comme sérieuse la conclusion dans laquelle M. M. s'obstine à déplacer les questions d'une manière qui finit par devenir irritante. Il n'a pas davantage été question de contester que les tragiques aient écrit leur musique que d'affirmer que le fragment d'Oreste *n'est pas* d'Euripide. Ce n'est pas en qualifiant de « conjectural » le texte de l'inscription (il n'est pas conjectural du tout) et en noyant la discussion dans des controverses accessoires qu'on peut sauter allégrement par-dessus son existence.

Que Thémison ait mis en musique non des tragédies entières, mais des fragments qu'il chantait dans les concours lyriques, cela est fort possible. Mais enfin, tarte à la crème, cela ne change rien au fait que Thémison a « mis en musique Euripide etc... » !

L'essentiel de la discussion n'est pas dans la notation. Ce n'est pas non plus la « ruine des trois arguments », pour lesquels j'accorde bien volontiers qu'il est toujours imprudent, par principe, d'employer un terme aussi absolu. L'essentiel est le fait que, par une inscription des premiers siècles de notre ère, nous apprenons qu'un inconnu s'est vu ériger une statue pour avoir, entre autres choses, « mis en musique Euripide, Sophocle et Timothée ». La

« chaîne d'hypothèses, d'interpolations, de discussions etc... » que les 20 pages de M. M. ont l'ironie de voir dans mes 4 malheureuses pages consiste à constater qu'on ne peut plus, après cela, dire que jamais autre musique que celle composée par les tragiques n'a orné leurs vers. Vient ensuite une seconde question, à savoir que le fragment d'Oreste, écrit à l'époque de Thémison, subit le contre-coup de la suspicion, dans une proportion dont, ne possédant pas de balance de pharmacien, je ne puis préciser si elle est de 27,5 ou de 78,42 %. C'est tout ce que disaient les 4 pages de mon article. Après les 12 pages de M. M., et celles qu'il m'a contraint à écrire, nous en sommes exactement au même point.

Jacques CHAILLEY.

MÉTAMORPHOSES D'UNE CITHARE

Dans une étude destinée à l'*Homenaje a Monseñor Anglés* j'ai tâché de démontrer que les quelques énumérations d'instruments qu'on trouve dans la poésie espagnole médiévale sont, avant tout et par-dessus tout, un artifice poétique bien classé et n'ayant qu'éventuellement des rapports avec la réalité musicale qui lui est contemporaine. Le poète se sert d'un *topos* préétabli pour étoffer une description — festin, procession, cortège — et les noms d'instruments qu'il y insère sont surtout des mots, et des mots rares et décoratifs plutôt que des noms d'objets courants.

Je me propose de montrer un phénomène complémentaire de celui que je viens — trop brièvement peut-être — d'énoncer, ou de dénoncer : il s'agira ici de suivre les vicissitudes d'un instrument qu'on peut supposer réel, lorsque le texte qui le cite passe à travers beaucoup de mains différentes.

***

San Millán — Saint Émilien — est un saint espagnol du ve au vi^e^ siècle dont la vie fut écrite, entre 635 et 640, par son disciple Saint Braulion. On le chercherait aujourd'hui en vain dans les missels courants ; il fut néanmoins placé aux côtés de Saint Jacques de Compostelle comme « co-patron des Espagnes » à la suite de sa miraculeuse apparition à la bataille de Simancas, qu'il contribua à gagner sur les Maures. En outre, il s'est déroulé, autour de son état ecclésiastique et du lieu de sa naissance, une longue polémique qui, commencée à la fin du xvie siècle, dura jusqu'aux dernières années du siècle passé. C'est en partie grâce à cette querelle que nous pouvons présenter d'assez nombreux textes sur l'épisode capital de la vie du Saint : l'éveil de sa vocation religieuse. Saint Braulion — qui a été la source directe ou indirecte de tous les textes que nous citerons sur Saint Émi-

lien — le rapporte ainsi, sur la foi (notons-le bien) de témoins, ce mot désignant sûrement les personnes qui en entendirent le récit de la bouche de Saint Émilien lui-même :

Ergo, ut dicere ceperam, sic eum fuisse conuersum atque conuersatum praefati testes narrarunt : Futurus pastor hominum erat pastor ouium minabatque oues ad uirecta montium et ut mos esse solet pastorum citharam uehebat secum, ne ad gregis custodiam torpor impediret mentem suspensam ; quumque ad disponitum caelitus peruenisset locum, diuinitus in eum inruit sopor ; etenim ille opifex mundorum cordium, consueto studio, praebet artificii sui officium uertique citharae materiam in litterarum instrumenta, animumque opilionis in compunctione supernae contemplationis [1].

Saint Braulion emploie ici quelques thèmes assez connus (par exemple le *pastor ouium... pastor hominum*), dont l'image de la *cithara mundi ;* rien ne s'oppose toutefois à ce que cet instrument prophétique et royal fût une véritable cithare, et que le développement littéraire de notre hagiographe ait eu un point de départ réel. La *Vita Sancti Emiliani* fut reprise au XIIIe siècle par le premier poète espagnol dont on connaisse le nom, Gonzalo de Berceo. Sa *Vida del señor San Millán* nous est parvenue en deux textes à peu près identiques : une copie du XVIIIe siècle qui servit de base à la première édition des poésies de Berceo (1780), et un manuscrit du XIVe siècle. Le passage qui nous concerne, car il mentionne l'instrument du Saint, est légèrement différent dans les deux textes, et cette différence réside précisément dans le nom de l'instrument :

Abia otra costumne el pastor que vos digo,
Por uso una çitara traye siempre consigo,
Por referir el sueño, que el mal enemigo
Furtar non li pudiese cordero nin cabrito.
Andando por las sierras, su cayado fincando,
Compliendo so ofiçio, sus obejas guiando,
Fuelo de fiera guisa el sueño apesgando,
Apremio la cabeza, fose adormitando...
... Por uso una çitola traya siempre consigo... [2]

1. Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi : *Vita S. Emiliani*. Edición crítica por Luis Vázquez de Parga. Madrid, CSIC, 1943, p. 14, parag. 8. L'éditeur expose à la p. X ses raisons pour la datation de l'ouvrage entre 635 et 640.

2. Strophes 7 et 10 selon l'éd. de Tomás Antonio Sánchez. Madrid, impr. de Sancha, 1780. — Vers 7 *b* d'après l'éd. de Charles Carroll Marden : *Cuatro poemas de Berceo*. Madrid, Hernando, 1928. Anejo IX de la *Revista de Filología Española*.

Ces deux mots, *cítara* et *cítola*, sont tout à fait synonymes. Selon Rowland Wright (*Dictionnaire des instruments de musique. Étude de lexicologie*. London, Battley Bros. Ltd., 1941) la *citole* était un « instrument à manche très court et à cordes pincées avec le plectre ». Curt Sachs (*Real-Lexicon*, s. v.) et Francis W. Galpin (*A textbook of European musical instruments. Their origin, history and character*. London, Williams & Norgate [c. 1937], p. 97) donnent *citole* comme une contraction de *citharola* ' petite *cithara* '. Notons en passant que le mot est plus troublant qu'il n'en a l'air : l'explication de Georg Wimmer dans son édition du *Tornoiemenz Antecrit* de Huon de Méry (Marburg, Elwert, 1888, p. 117. Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der rom. Phil., LXXVI) ne convient pas à notre instrument ; l'étude de Georges Cirot (*Cítola*. Dans : *Bulletin Hispanique*, XLV : 77-80, 1943) non plus : son auteur s'est laissé égarer par un autre sens du mot, apparenté à *acitara* ' traquet de moulin ', ' crécelle ' ; cf. sa conclusion (p. 80) : « ... il semble bien que la *cítola* ait été analogue à l'un de ces instruments qui servent à marquer le rythme... ». Konrad Hofmann signale dans sa note *Zu den Cidquellen* (Dans : *Romanische Forschungen*, II : 350-354, 1886) une erreur semblable à propos du mot *cithara* (p. 354) : le P. Risco interprète « deux guitares » les *duas citharas* qu'il faut rendre ' mitres ou coiffes '. — *Cítara* et *cítola* sont des synonymes, chez Berceo et ailleurs, tout comme *cithare* et *citole :* « Der mittelalterliche Name des Cister war Citole » (Sachs, *Real-Lexicon*, s. v. *Cister;* et s. v. *Citole :* « Name der Cister ») ; un texte de 1382 cité par Wright témoigne que « cithare, ce es cythole ». Les deux termes sont employés indifféremment par les deux traditions du texte de Berceo, lequel conserve donc le terme latin employé par Saint Braulion. Or, cette conservation est déjà une infidélité, car le sens du mot a évolué, et nous sommes bien loin, avec cette « cithare, ce est citole », de l'instrument désigné cinq cents ans auparavant par le terme *cithara*. Mais ceci n'est qu'un commencement, car il est bien autrement amusant de mettre l'un après l'autre quelques textes inspirés par Saint Braulion du XVIe au XVIIIe siècle :

1538. [Le Saint se délectait à] tañer su rebel. (*Catálogo de los santos de España* colegido por Don Lorenço de Padilla. Toledo, por Fernando de Sancta Catalina. fº xxiiij.)

1550. Hic cũ certo die citharã de more pastorũ secũ ferret : ne desidia mẽs ociosa torperet : ad locũ coelitus dispositũ peruenit : & mox obdormiuit. Eternĩ opifex ille mũdi citharae materiã ador-

nans, in sacrarũ instrumenta librarũ cõuertere... (*Vitae sanctorum*... accommodatae per Ioanem Maldonatum. Venduntur apud Ioanem de Giunta, f° 137 v. — Rééd. en 1573 : Burgis, apud Philippum Iuntam ; et en 1628 : Burgis, ex typ. Petri Gomezij de Valdivielso ; j'ai vu un ex. sans page de titre, appartenant à une autre éd. du XVIe s., avec prol. de Ph. Iunta. Le texte est toujours le même et se trouve respectivement aux pp. 221-222, 200 et 223.)

1596. Por no estar ocioso traya vn rabel, en el qual era muy exercitado, y con su musica se apartaua de los pensamientos que suele traer el no estar ocupado. (*Historia eclesiástica de todos los santos de España*, por Juan de Marieta. Cuenca, Pedro del Valle. f° 146 v, col. b. Cet ouvrage fut rééd. mainte fois.)

1598. San Millan fue natural de Verdejo... y por no estar ocioso, y no dar lugar a los pensamientos vanos, lleuaua consigo para tañer vna citara... (*Tratado del Patronado, antigvedades, Gouierno, y Varones Illustres de la Ciudad, y Comunidad de Calatayud*... compuesto por Miguel Martínez del Villar. En Çaragoça, por Lorenço de Robles. p. 467.)

1605. ... Y por no estar ocioso tañia un rabel en el qual era muy exercitado, y con su musica se apartaua de los pensamientos que suele traer el no estar ocupado. ... con la suauidad de la musica de su rabel se quedo dormido... (*Historia eclesiástica de España*... por el Doctor D. Francisco de Padilla. En Malaga por Clavdio Bolan. f° 66.)

1609. Entretenia el tiempo siendo pastor, en tañer vna citara, para engañar con aquel exercicio, la penosa vida de ganadero. Estãdo vn dia tañendo, se quedo dormido, lo que soño el se lo sabe, pero sin duda, tuuo alguna diuina reuelacion, pues dize san Braulio, quedo trocado... (*Cronica general de la Orden de San Benito*... por el Maestro Fray Antonio de Yepes. En la Vniuersidad de Na.Sa. la Real de Yrache, por Matias Mares. f° 186 v. del vol. I.)

1675. Entrando en el año veinte de su edad le convirtio el Señor por medio de vn suave sueño en que se quedò dormido, al son, y musica, de vn Rabel, que tenia, que fue Harpa de David su consonancia, pues en despertando se hallò mudado en otro hombre... (*La soledad laureada, por San Benito y sus hijos*... por el P. M. Fray Gregorio de Argaiz. En Madrid, por Bernardo de Herbada. f° 364 v. du t. II ; cf. p. 129 du t. VII [Madrid, por A. de Zafra, même année] : « El rabelillo rustico cõ q̃ se entretienen los Zagales, era su citara y su harpa ».)

1701. ... y para divertir honestamente el ánimo en la soledad de los montes, solia tocar vn Rabel. Un dia entre otros tomò esse instrumento, y recogido el animo con la suauidad dèl, le sobrevino vn dulce sueño, en el qual fuè tan ilustrado de Dios... (*Compendio historial de la provincia de la Rioja, de svs santos, y santvarios*... Por

el P. Fray Matheo de Anguiano [publié sous le nom de son neveu, D. Domingo Hidalgo de Torres]. En Madrid, por Juan Garcia Infanzon, p. 476. Trois ans plus tard le même volume circula avec une nouvelle page de titre et des préliminaires nouveaux, sous le nom de son véritable auteur et avec l'adresse : Madrid, por Antonio Gonzalez de Reyes, Año de 1704.)

1724. Llevaba consigo vn rabel, como usan ordinariamente los Zagales, para que exercitandose en tañer el instrumento impidiesse feas ociosidades al animo, y estuviesse despierto su cuidado para las precisas funciones de su oficio. [Pendant son sommeil, il se convertit] convirtiendose en una sabiduria profundissima la destreza en el manejo de aquel pastoril rabel... (*Desagravio de la verdad en la historia de San Millan de la Cogolla*... por el P. Fr. Diego Mecolaeta. Madrid, por Lorenço Francisco Mojados, pp. 17-18.)

1735. [Le Saint jouait d'un] Rabelejo, ... cosa tan propia de Pastorcillos... (*San Millán aragonés*... por el D. D. Geronimo Gomez de Liria. En Zaragoza : en la impr. Real, p. 257.)

Quelques subtilités rhétoriques de Saint Braulion ont disparu ou ont été mal comprises ; en outre, et c'est ce qui nous intéresse spécialement, on lit dans cette énumération deux noms d'instruments différents : rebec et cithare. Or, le nom de cithare a changé de sens une fois de plus, car vers 1600, comme le signale Sachs sur la foi de Covarrubias (auteur du premier dictionnaire espagnol), ce nom correspondait à la *lira de arco*. Mais plus que la valeur précise des mots employés, ce qui nous semble intéressant c'est de constater la fidélité, ou le manque de fidélité, au texte original. Maldonado, écrivant en latin, n'a pas à changer ce mot de *cithara;* Martínez del Villar et Yepes respectent le mot latin, comme le feront de nos jours Vicente de La Fuente et Fr. Joaquín Peña de San José [1] — avec moins de mérite toutefois, car de nos jours le mot n'est plus équivoque. La majorité donc est acquise au rebec, car nos auteurs anciens ont sans doute pensé que le *rabel*, instrument rustique par excellence, allait mieux à un pieux berger. Et du reste ils ne se souciaient guère de musicologie, ce qui aurait été pour eux bien plus anachronique

1. « De niño era pastor, y aun añade que se entretenía en tocar la cítara, según era costumbre entre pastores. » (La Fuente, *España Sagrada*... tomo L. Madrid, impr. de José Rodríguez, 1866, p. 2). — « San Millán, desde su primera juventud, siguió la apacible vida pastoril y, como es costumbre entre pastores, llevaba consigo una cítara para evitar la ociosidad y afinar y elevar su espíritu a la contemplación de las cosas celestiales. » (Peña : *Los códices emilianenses*. Dans : *Berceo*, XII : 65-85, 1957, p. 75).

que d'affubler Saint Émilien d'un instrument de leur époque. Il est difficile de les blâmer, surtout lorsqu'on enrichit cette liste d'autres citations d'un disparate plus éclatant. Car il y a Antonio de Heredia, qui nous donne le choix entre rebec et petite guitare :

... Traia consigo (cythara la llama San Braulio) vn rabel ò discante, con que entretenia el tiempo, diuertia el ocio, y, como los naturales dizen, adulçoraua el pasto, ò gusto à las ouejas. Tocando vn dia el instrumento, se quedo dormido ; efecto de la musica en aquella soledad, ò lo mas cierto, orden superior, que se durmiessen los sentidos exteriores, por que no interrumpiessen lo que en silencio dulce le passò a su alma... (*Vidas de santos, bienaventurados, y personas venerables de la sagrada religion de N. P. S. Benito*... por el Rmo. P. M. Fr. Antonio de Heredia. T. IV. En Madrid, por Melchor Alvarez, 1686, p. 223.)

Il y a González Tejada, qui pousse plus loin cette indétermination avec un vague « instrument de musique » : « un instrumento musico » (*Historia de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, por la viuda de Melchor Álvarez, 1702, p. 35) ; la même expression sera reprise plus d'un siècle et demi plus tard par Francisco Javier Gómez (*Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja*... Logroño, impr. del autor, 1884, p. 41). Joseph Moret, quoiqu'il souligne le côté bucolique de l'anecdote sacrée, est aussi vague que González Tejada : « ... aviendose adormido con la musica del instrumento pastoril... » (*Anales del reyno de Navarra*. T. I. En Pamplona, en la impr. de Martin Gregorio de Zabàla, 1684, p. 66).

Il y a même ceux qui, tout en plaçant Saint Émilien au centre d'une bergerie digne des précieuses, dénient au saint homme toute activité musicale : « Cum autem coeteri pastores occupabantur in suis varijs modulationibus & inanibus cantilenis, ipse se exercebat in sanctis meditationibus, atq3 in assidua oratione. » (*Thesauri concinatorvm libri septem*... Autore R. P. Frate Thoma de Trujillo. Barcinone, ex typ. Iacobi Galuan, 1579). Alonso de Villegas reprend — en le brodant — ce passage de Trujillo : « Quãdo otros pastores se yuan a passar las siestas calurosas del verano, debajo los sombrosos y frescos arboles, orillas de las claras fuẽtes, a tañer con sus raueles, çampoñas, y otros instrumentos pastoriles, este tiẽpo gastaua el en oraciõ y meditacion. » (*Flossanctorum*... ultima impression. En Toledo por la viuda de Iuan Rodriguez, 1591, f°. 25).

Et il y a, enfin, un cas encore plus curieux : celui des métamorphoses successives d'un texte retraduit. Le P. Pedro de Riba-

deneira suit la majorité des auteurs espagnols que nous citons lorsqu'il transforme la *cithara* de Saint Braulion en rebec : « Fue san Millan de tierra de la Rioja, siēdo moço era pastor, y guardaua ganado ; entreteniase, como suelen los pastores, en tañer vn rabel, con la dulçura de aquella musica rustica aliuiaua su trabajo, y desechaua el cāsancio de la soledad. » (*Flos sanctorum*... Segunda parte. En Madrid, por Luis Sanchez, año 1616, p. 443. Le texte, avec de légères variantes, se trouve à la p. 171-172 de la réimpr. de 1718. Madrid, impr. de Francisco del Hierro).

L'ouvrage du P. Ribadeneira parut en traduction latine en 1630 ; voici ce que devient le rebec : « Fuit S. Æmilianus Riossa oriundus, puer egit armenti custodem, &, pro bubulcorum solenni fistulae sono, labores ac solitudinis aerumnas solabatur. » (Trad. latine et additions de Canisius. Coloniae Agrippinae, apud Ioannem Kinckivm sub Monocerote. Anno MDCXXX. p. 328).

Vingt-cinq ans plus tard, en 1655, on publia cet ouvrage en français en le retraduisant du latin (certains détails en font foi, comme la conservation des erreurs de transcription dans certains toponymes espagnols). L'instrument de Saint Émilien changea à nouveau : « ... gardant les troupeaux, il s'entretenoit, comme font les Pasteurs, à joüer du flageolet, soulageant par cette rustique harmonie le trauail & l'ennuy de la solitude. » (Trad. de René Gautier. A Rouen, chez Dauid du Petit Val, M.DG.LV [*sic.*]).

Cette liste est déjà si saugrenue qu'on hésite à y ajouter l'instrument choisi par la nonne bénédictine française Jacqueline Bouette de Blémur, inspirée pourtant de Yepes : « ... le petit Émilien fut exercé à la campagne à garder des troupeaux. Il passa jusqu'à la vingtiéme année de son àge en cét humble emploi, soulageant les ennuis de la solitude, & de la vie champestre, par la melodie d'une musette, qui estoit toute sa recreation, lors qu'il conduisoit ses brebis dans les montagnes écartées. » (*Année bénédictine*. Novembre. A Paris, chez Louis Billaine, M.DC.LXXIII. p. 217. Le même texte, avec de très légères variantes, se lit dans sa *Vie des saints*, T. IV. A Lyon, chez Antoine Toruas, 1689. p. 252).

Ces hagiographes, donc ses historiens, se trouvaient pourtant devant un texte écrit, en face d'un document précis qu'ils n'avaient qu'à respecter, auquel ils se devaient même d'être fidèles. Nous voyons par contre l'un d'eux, Heredia, qui tout en transmettant le mot latin original, donne à ses lecteurs le choix entre deux instruments de son époque : et l'on verra qu'il n'est pas seul

dans cette voie. Il faut croire que nos écrivains ne voyaient dans l'instrument du Saint qu'un détail tout à fait secondaire sur lequel on pouvait broder sans nuire à ce qui était, dans leur récit, article de foi.

Mais quelle est la raison de cette liberté dans le choix d'un détail, liberté qui varie selon le goût de l'écrivain, ou plutôt selon le goût de son époque ? Disons-le tout de suite : c'est la vogue de la littérature pastorale qui en est responsable. De ce saint berger, on retient le caractère pastoral autant et plus que la sainteté, qui triomphera dans d'autres parties du récit : de toutes ces citations, à peine le quart (compte tenu des auteurs modernes) conserve le mot latin. Le mot *rabel* figure par contre une dizaine de fois, c'est-à-dire environ deux fois plus que le terme original. Encore faudrait-il voir si ce mot employé tant de fois signifie quelque chose de musicalement précis dans l'esprit des écrivains : j'en doute fort. Le *rabel* est une pièce fondamentale dans l'accoutrement du berger littéraire espagnol ; il figure dans son trousseau au même titre que sa houlette *(cayado)* et sa panetière *(zurrón)*. Les romans pastoraux et les pièces du *romancero* qui s'y apparentent sont pleins de bergers qui chantent leur tristesse ou leur joie en s'accompagnant de leur rebec à trois cordes : inutile d'en donner des exemples. Même lorsque le pastoureau s'élève à la catégorie de symbole, lorsqu'il nous est présenté « a lo divino », il conserve son instrument : voici

... un pastor llamado *Cudicioso*... enamorado de Dios : el Camino que traia, es llamado *Menosprecio de sì mismo*, i los Passos que daua eran *Aborrecimiento de* sì mismo. Venia tañiendo un suaue Rabelete llamado *Despertador del Alma adormida*, con las Consonancias de los suaves requiebros de Amor. El Arquillo era el Solicitador del Espiritu con freqüentados gemidos ; las tres Cuerdas son, un Velar continuo ; Recato discreto ; i Andar sobre sì. La Flor del Rabelete es el Derramamiento del Alma dentro de sì misma. Las tres Clavijas son un continuo Despertamiento, i Miramiento ocultissimo del Alma dentro de sì misma. El Puentecillo es un Mirar à Dios continuamente con simple, i sencilla Fè. (*Carta* del Venerable Padre Frai Nicolàs Factòr de la Orden de San Francisco, a una Monja... Dans : *Cartas morales, militares, civiles, i literarias de varios autores españoles*, recogidas, i publicadas por Don Gregorio Mayans i Siscàr... Tomo II. En Valencia, por Salvador Faulì. Año 1773, p. 12).

Nous nous trouvons ici devant un texte fort intéressant qui caractérise avec minutie l'instrument et nous donne le travestissement mystique de ses différentes parties : l'archet, les trois

cordes, la rose, les trois chevilles, le chevalet. Mais s'agit-il bien d'un instrument réel ? S'il est indéniable, dans ce cas précis, que l'auteur connaissait bien l'instrument, on ne peut pas nier, non plus, que la présence de celui-ci dans le texte est une présence toute littéraire, issue du croisement de la littérature doctrinale avec une tradition bucolique non réaliste ; et pour les cas semblables de poètes qui affublent de rebecs leurs bergers, on peut se demander si tous ces littérateurs courtisans connaissaient aussi bien que le Père Nicolas, O. F. M., la nature de l'instrument. Tant qu'ils ne prouvent pas le contraire, ils doivent être tenus pour suspects de lèse-littérature : leurs *rabeles* ne sonnent que sur le papier.

S'il nous fallait une preuve de plus, nous la trouverions dans la conduite des traducteurs. Le P. Ribadeneira se plie aux exigences du genre pastoral ; il deviendra, à son tour, victime de l'adaptation à cette mode. Son traducteur latin buta contre l'écueil de ce mot espagnol peu accommodable à une langue classique ; n'ayant pas connaissance du texte original, assez mal édité à l'époque, il chercha l'instrument adéquat à un berger raconté en latin et le trouva dans les *Bucoliques* de Virgile. Et ce terme de « flûte » étant à son tour peu approprié à la bergerie française de l'époque, le nouveau traducteur trouva juste de le substituer par « flageolet ». Mais qu'il s'agisse d'un mot espagnol dont la traduction est malaisée ou de la *cithara* latine classique et classée, la conduite des imitateurs sera la même. Olivier Mathieu part, et non sans raison, du sens contemporain du mot employé par Yepes, qu'il traduit, et il le rend par *cistre :*

Ce sainct s'entretenoit estant pasteur sonnant d'vn Cystre, pour tromper par cet exercice le travail peneux de la vie pastorale. Vn iour ioüant de son instrument à l'accoustumée il s'endormit, ce qu'il songea, luy seul le sçait, mais... au lieu du Cystre, il s'affectionna à l'estude, & à faire oraison & meditation. (*Chronique* de Yepes, trad. par Olivier Mathieu. A Paris, Denys Langlois, 1619-1623, 2 v. I, p. 470).

Dom Martin Rethelois, un demi-siècle plus tard, pense peut-être que le cistre n'est plus tout à fait à la mode :

... le Saint iusqu'à l'aage de vingt ans fut obligé de garder les troupeaux. Pendant qu'il estoit occupé à cela, se desennuyant un jour à l'ordinaire avec la melodie de sa musette ou de son cistre, il vint à s'endormir... (*Chronique* de Yepes, trad. du R. P. Dommartin Rethelois. A Toul, par Jean Laurent & Jean François Laurent, 1674. Tome I, p. 238).

Quant à Thomas Weiss, il n'avait qu'à garder le terme qu'on lui présentait tel quel ; il trouve pourtant occasion de rendre son texte plus virgilien avec l'addition du chant citharodique :

... Fallendi temporis ac toedij causa cithara canere solebat. (*Chronica* de Yepes, trad. par Thomas Weiss. Coloniae apud Constantinum Munich bibliopolam anno 1648. T. I, p. 189).

Chez Bouette de Blémur le changement se fait sans le truchement du latin, mais il est dû au même besoin d'adapter à une ambiance pastorale un détail minime d'un récit littéraire. Et c'est bien là où gît le ressort fondamental de ces changements : considérée comme un élément purement littéraire, cette mention d'instruments change avec la vogue de la littérature ou s'adapte sans peine à un climat littéraire différent.

Et notons bien que nous sommes devant des changements opérés dans un texte précis, devant un mot bel et bien couché par écrit, qu'on n'aurait qu'à respecter et que pourtant on ne respecte pas : un seul nom d'instrument — et ceci dans un texte de caractère historique, et en prose — engendre à lui seul tout un ensemble : citole, rebec, petit rebec, petite guitare, flûte, flageolet, musette, cistre, et j'en passe sûrement d'autres versions. Que peut-il bien arriver (que ne peut-il pas ne pas arriver) lorsqu'on est en devoir de décrire un ensemble instrumental, lorsqu'on doit consigner plusieurs instruments que l'on voit ou que l'on imagine, et dont les noms — si les instruments étaient bien réels — devraient être demandés aux musiciens mêmes, à moins que l'auteur ne soit un organographe éclairé ? Pour bien juger de la foi que nous devons ajouter à ces énumérations plus ou moins longues, mettons idéalement nos contemporains à l'épreuve, et demandons-nous combien d'entre eux seraient capables de nommer correctement une dizaine d'instruments (je dis bien « nommer », « donner un nom à », et non « fournir des noms d'instruments »). Point n'est besoin de recourir à l'ophicléide ni au sarrusophone : est-ce que tel ou tel poète entiché de vocabulaire musical serait capable de dire si l'instrument qu'on lui présente isolé est bien un violon ou un alto ? Appliquons ensuite ce test à des textes plus reculés sans crainte d'anachronisme : si toutefois nous sommes à une période de grande spécialisation, le poète restant plus loin du musicien qu'il ne l'était à des époques écoulées, les possibilités actuelles d'information (imprimerie, concerts, etc.) sont infiniment plus efficaces que naguère. Devant un texte d'un poète bolivien de la période dite moderniste,

Los clavicordios dicen exordios :
y las guitarras suspiran farras.
Hacen de tiples los monocordios
como cigarras bajo las parras.

nous sentons que nous nous trouvons en pleine « inanité sonore » dans les deux sens du mot, et qu'à côté d'un instrument réel, la guitare, on a placé un instrument peut-être possible quoique rare, le clavicorde : quant au monocorde, nous savons tous qu'il ne courait pas les rues en Amérique Latine vers 1900 [1]. Mais nous manquons parfois de méfiance devant certaines orgies verbales, si elles nous arrivent datées d'un peu plus loin.

Ces restrictions signifient-elles que l'on doit faire table rase de tous les témoignages littéraires et n'ajouter aucune foi à ces précieux auxiliaires du musicologue ? Assurément non. Mais on doit passer soigneusement au crible tout document littéraire avant de jurer sur sa foi que tel et tel instrument s'accouplaient, ou que tel et tel mot ne peut pas désigner le même instrument puisqu'on les trouve assemblés dans une énumération poétique. La compétence de leur auteur ou la véracité des autres détails musicaux une fois prouvée, on est même obligé de tenir compte des données apportées par les textes littéraires. Mais on doit exiger, chaque fois, des garanties précises, et trier soigneusement ces textes qui ne sont pas rédigés par des musicologues avant de leur octroyer notre confiance musicologique absolue.

Daniel DEVOTO.

---

1. Ces vers appartiennent à Manuel María Pinto ; cités par Guillermo Céspedes Rivera : *Voces y figuras de la literatura boliviana* (En : *Ciencia y cultura* [Maracaibo], VIII : 147-163, 1957, p. 161). Ceci est vrai pour tous les domaines : il vaut la peine de citer Colette racontant, dans son si beau *Discours de réception à l'Académie Royale Belge*, une visite de Madame de Noailles à son petit jardin d'Auteuil : « La première fois qu'elle y vint, je lui mis dans la main une poignée de verdure froissée, dont le parfum de citronelle adoucie et de géranium la ravit, l'étonna. Elle demanda le nom de l'herbe merveilleuse, de la plante unique et rare, venue pour moi seule d'un Orient de jardins, de terrasses et de cascades...

— Mais, lui dis-je, c'est tout simplement la mélisse des abeilles.

— De la mélisse, s'écria Madame de Noailles, de la mélisse ! Enfin, je connais donc la mélisse dont j'ai tant parlé ! »

Il ne faut pas crier au sacrilège, mais louer avec Colette cette « humeur lucide », et redire avec elle que ce que d'autres apprennent de la nature, Madame de Noailles « l'inventait puissamment » (Paris, Grasset, 1936, pp. 37-39). Mais il faut, surtout, admettre une fois pour toutes que vocabulaire poétique et étude pour la *Wörter und Sagen* ou la *Revue de Musicologie* sont deux choses différentes — et même nécessaires.

UN INVENTAIRE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE LA COLLÉGIALE NOTRE-DAME D'ANNECY

1661

Pour les noces d'or de l'ami Félix Raugel
et pour son anniversaire.
27 Nov. 1957.

Le document que nous publions ci-dessous, et qui fournit l'inventaire de la musique polyphonique prise à charge par Claude-Louis Masson, maître de musique nommé en 1661 à la tête de la maîtrise de Notre-Dame d'Annecy, appelle, avant son commentaire, quelques explications permettant de définir le cadre en lequel il a vu le jour.

Le XVIIe s. marque l'apogée du duché de Savoie, auquel est jointe la principauté de Piémont : apogée politique, mais aussi apogée religieux. La dynastie des Savoie-Carignan règne en la personne de Charles Emmanuel II, né en 1634 ; duc en 1638. Il est le deuxième fils de Victor-Amédée Ier (1619-1637) et d'une Française, la célèbre Christine de France [1], fille de Henri IV et de Marie de Médicis. En 1663, il épousera une Française, Françoise de Valois-Bourbon, la fille du duc d'Orléans. Mais un double malheur viendra tôt frapper le jeune duc : il perd sa mère (1663), il perd son épouse (1664) [2]. Il n'empêche que le duché reflète la prospérité acquise du temps du grand Charles Emmanuel ; quant aux relations avec la France — même si l'on n'a pas tout à fait oublié les quatre ans d'occupation par les armées de Louis XIII en 1630 — elles témoignent, encore au début du règne de

---

1. C'est à Christine que le joueur de luth et poète Charles de Lespine a dédié ses *Œuvres*, publiées à Turin en 1627. — Cf. LACHÈVRE (F.), *Un joueur de luth et compositeur des Cours princières... Charles de Lespine*, Paris, 1935.

2. Aux obsèques de l'une et l'autre duchesses, « les musiques de Saint-Pierre et de Notre-Dame ont répondu la messe ». Cf. MERCIER (Chanoine), *Souvenirs historiques d'Annecy*, Annecy, 1878.

Louis XIV, d'une mutuelle confiance entre les deux gouvernements [1].

Apogée religieux au pays de saint François de Sales. La renaissance du diocèse date des dernières années du XVIe siècle. C'est en 1568 que le siège épiscopal se porte de Genève à Annecy. Mgr Giustiniani a donné son nom à cet exode ; le chapitre cathédral s'installe dans l'église des Cordeliers. Ce n'est pourtant pas en cet édifice, mais dans la collégiale Notre-Dame de Liesse, abritant les tombeaux des ducs de Genevois, que François de Sales fut consacré à Dieu par sa mère et qu'une colombe se posa plus tard sur la tête du saint homme au moment de la Consécration. Son neveu, Charles-Auguste de Sales, dirigera le diocèse de 1645 à 1660. Mais l'évêque, qui semble recueillir la tradition du futur saint et qui paraît avoir évangélisé tout le pays, monte sur le trône de Genève-Annecy en 1661 : Jean d'Arenthon d'Alex (1661-1695) « solemnisa à Anessi la béatification de saint François de Sales, dont il plaça le saint corps dans la magnifique chasse d'argent qui occupe presque tout le dessus du grand autel de l'église du premier monastère de la Visitation, et dont Mme Roiale Christine de France fit présent aux reliques du Bienheureux » [2]. Le décret de béatification de saint François de Sales avait été rendu le 28 décembre 1661 ; la fête eut lieu le 1er mai 1662 ; le décret de canonisation suivit en 1665. Il n'existe, à notre connaissance, aucun compte rendu du programme musical exécuté à l'une ou l'autre de ces fêtes. Il est vraisemblable que le chanoine Cl. L. Masson — lui ou son rival de la Cathédrale — y dirigea quelqu'une des messes énumérées dans notre document, daté, remarquons-le, du 9 juin 1661...

A Annecy, pourtant, chapitres cathédral et collégial ne semblent pas vivre en bonne entente. Le chapitre Saint-Pierre est locataire des Cordeliers, on l'a dit. Comme tous ses biens ont été jadis pillés par les Bernois, il n'est pas argenté. Sa maîtrise groupe six, bientôt huit enfants de chœur, pour lesquels il acquiert, en 1647, une maison sise rue Saint-François [3]. Fondé

---

1. Sur la musique en Savoie, voir DUFOUR (A.) et RABUT (F.), *les Musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie, du XIIIe au XIXe s.* Mémoires et Documents de la Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, t. XVII, 1878.

2. BESSON, *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarantaise, Aoste et Maurienne...*, Nancy, 1759, p. 76.

3. MERCIER (Chanoine), *le Chapitre Saint-Pierre de Genève...*, Annecy, 1890.

au XIVe siècle, le chapitre de la collégiale Notre-Dame de Liesse est composé de douze chanoines, « y compris le doyen, de douze bénéficiers, de six enfants de chœur avec leur maître de musique »[1]. Et comme cette collégiale — qui s'est annexé au XVe siècle la paroisse de Saint-Maurice — est le centre de grands pardons, elle jouit de ressources financières lui permettant d'entretenir une riche maîtrise. Entre les deux institutions, comme entre les deux corps, les frictions ont été inévitables[2]. Contrairement au dicton, la musique, en Savoie, ne semble pas adoucir les mœurs...

La tradition musicale, en ce diocèse de Genève-Annecy, remonte pourtant au XIVe siècle[3]. Dès 1359, il y avait eu, à Genève, un concours de musique *(una scuola di musica)* où se rendaient ménestrels de toute espèce et de tous lieux. A Annecy existait, environ la même époque, une corporation de ménétriers placée sous la protection de Notre-Dame de Liesse. C'est au XVe siècle sans doute que les édifices savoyards[4] s'enrichissent d'orgues de tribune ou de jubé ; en 1554, une collecte est faite pour doter d'un instrument le couvent des Dominicains d'Annecy[5]. A la collégiale qui nous intéresse, un vaste jubé sépare la nef du chœur : on y entendait un bel orgue, ainsi que les chants de la maîtrise[6]. Annecy connaît par ailleurs, au XVIe siècle, une vie musicale mouvementée. Il y a tous les ans à Noël une procession pour le repos de l'âme des ducs défunts, une autre à la Fête-Dieu ; or, ces processions s'accompagnent de la musique des violons, trompettes et tambours de la ville. Ces ménétriers revenaient à l'octave de la fête et récitaient, soutenus par les cordes, des vers de leur composition devant le Saint Sacrement. Même déploiement à la fête de saint Jean : concours des fifres, des tam-

---

1. Besson, *op. cit.*, p. 116. C'est Nicolas Baytaz, autrefois chanoine et official de Genève, qui est doyen en 1661 : il meurt le 1er juin 1667 et aura pour successeur Joseph de Sales, autre neveu de saint François.

2. De ces frictions, voici un exemple au temps de saint François de Sales : comme il y a lutte, en 1605, entre le chapitre cathédral et la collégiale pour la préséance aux processions, saint François fit convenir que « les processions et offices des fêtes se commenceront et entonneront par les chantres de l'église cathédrale et ensuite par le chœur cathédrale, et le premier chant de l'hymne, psalme ou cantique étant achevé, le second sera chanté par ceux de l'église Notre-Dame. Et ainsi la procession sera faite alternativement à 2 chœurs... » (P. et S. Duparc, *Vieil Annecy*, 1945).

3. Gonthier (Abbé), *Œuvres historiques*, tome 2, Thonon, 1902.

4. Cf. E. Perrier de la Bathie, *Orgues Savoyardes*, Ugine, 1930.

5. Arch. Dép. Haute-Savoie. E 446, f° 56, 20 décembre.

6. Mercier (Chanoine), *Souvenirs historiques d'Annecy...*, 1878.

bours, des trompettes. Et si le nouveau duc de Savoie vient à faire son entrée dans sa bonne ville d'Annecy, on recrute un peu partout fifres, tambours, trompettes, car les musiciens ordinaires de la ville n'y suffiraient pas, et ces « entrées » sont parfois doublées par des ballets ou moresques [1].

Un tel amour pour la musique profane explique la beauté des offices religieux célébrés à la Cathédrale et à la Collégiale, explique aussi la richesse du répertoire exécuté à Notre-Dame de Liesse. Par tradition, le diocèse de Genève-Annecy cultive le chant sacré [2]. De temps immémorial, la Cathédrale de Genève confiait ses enfants de chœur à un maître de chant dont Léon X, en 1514, augmentera le salaire [3]. Transportée à Annecy, cette maîtrise ne va pas tarder à être entourée de soins particuliers. Ne voyons-nous pas, en 1618, le chapitre donner pour trois ans « en pension et apprentissage les six enfants de chœur à maître Anthoenne, fils de feu honorable Claude Besson d'Ugine, habitant en cette ville et cité d'Annessy... [pour iceux] apprendre, eslever et bien instruire de tout son possible en l'art de musique... » [4] ? Plus tard se succéderont comme chantres à la Cathédrale (toujours transportée aux Cordeliers) Jean de Sales du Vuaz (1650), Antoine Duclos (1663), Joseph Falcaz (1667-1721) [5], et comme maîtres de musique Tissard (1682), Chevalier (1685-1691), Iposé (de Troyes), Goyet (1696), La Tache (1705), Vidal (1710), Bouchet. De ce dernier, nous connaissons les conditions d'engagement par le chapitre cathédral en 1712. Comme tous ses émules, il doit se livrer à la composition (deux jours par mois), apprendre aux enfants le chant « sur le livre », la polyphonie, la composition ; il doit leur interdire d'aller chanter « pour faire des concerts ou à des offices dans des couvents ou des maisons particulières de la ville, et beaucoup moins dans les hottelleries ». Il a pour mission de faire « toujours chanter musique es jours solennels de fêtes de chantrerie et aux occasions et coutumes louables du chapitre, vu que l'on chante musique, et qu'en tous ces cas, il fera avertir les musi-

1. P. et S. Duparc, *Vieil Annecy, scènes et portraits*, Annecy, 1945.
2. A Genève, la réaction de Calvin suppose, antérieurement à l'imposition de ses cantiques, un appétit de musique polyphonique semblable à celui des Français ou des Vénitiens.
3. Gonthier (Abbé), *op. cit.*, p. 459. Il unit la cure de Thorens à sa mense capitulaire. — Gonthier rapporte que « le 28 décembre, les enfants de chœur de la maîtrise, habillés en chanoines, se rendaient au chœur en cérémonie et y faisaient ou singeaient les fonctions capitulaires : usage qui disparut en 1571 ».
4. Arch. Dép. Haute-Savoie. E 530, f° 5. Minutes de Duret.
5. Mercier (Chanoine), *le Chapitre Saint-Pierre, op. cit.*

ciens. Que si l'authecontre se trouvait malade ou légitimement empêché, il sera obligé de faire remplir la place par les dits enfants de chœur ». Entendez par là qu'aux grandes fêtes, il doit diriger de la musique avec symphonie, grands chœurs et solistes. De même, il s'engage à laisser six pièces de musique complètes par an « et de les mettre sur les livres qui sont reliés en basane »[1]. Si le chapitre cathédral exige de son maître de musique qu'il sache aussi composer, c'est que cette maîtrise a pour concurrente celle de la collégiale Notre-Dame, « dont les biens ont échappé à la rapacité des Bernois », et qui, en conséquence, se trouve en mesure d'engager un maître de chapelle capable, ayant des diplômes[2].

Sans doute ces renseignements ne nous intéressent-ils qu'indirectement : mais ils évoquent quelque peu l'ambiance de la vie musicale religieuse d'Annecy dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. Or, quelque cinquante ans avant la nomination de Bouchet aux Cordeliers, Claude-Louis Masson se voit placé à la tête de la maîtrise Notre-Dame. Il succède ici au sieur Sublet. Claude-Louis Masson, né à Annecy, est le neveu d'un chanoine de Notre-Dame[3]. Les « littérés » du trésorier[4] nous révèlent quelques-uns des mandats payés à Claude-Louis Masson au moment de sa nomination à Notre-Dame de Liesse comme maître de musique. Nous les transcrivons ci-dessous :

— 18 mai 1661 : pour les frais de justice auxquels il avait été condamné pour « avoir battu la mesure dans le chœur de l'église de Saint-François où officient messieurs de la Cathédrale le jour du Synode et samedy suyvant ».

— 2 juillet 1661 : pour les frais de la cérémonie de réception du même Masson, au titre de prêtre d'honneur de la collégiale.

— 29 août 1661 : pour « l'acquis d'une basse, laquelle se vend à Chambéry ».

— 21 novembre 1661 : pour gratification habituelle du chapitre aux musiciens le jour de sainte Cécile leur patronne.

---

1. Cf. notre article sur les Chapelles de musique de Toulouse au XVIIe s., in *Revue de Musicologie*, 1957.

2. REBORD (Chanoine), *Cathédrale Saint-François de Sales. Notes et Documents*, p. 294. Annecy, 1923.

3. Ce chanoine Louis Masson a été ordonné prêtre en 1617. Il mourra en octobre 1668. Cf. REBORD (Chanoine) et GAVARD (A.), *Dictionnaire du Clergé séculier et régulier du diocèse de Genève-Annecy, de 1535 à nos jours*, 3 vol., 1920.

4. Arch. Dép. de Haute-Savoie. Tous nos remerciements à M. Oursel, Conservateur de ce dépôt, pour l'obligeance avec laquelle il nous a guidé dans nos recherches.

— 1er mai 1662 : « pour régaller les musiciens qui ont chanté à la cérémonie de la béatification du bienheureux François de Sales »...

Claude-Louis Masson a-t-il gardé longtemps ses fonctions ? Nous l'ignorons. Nous ignorons également la musique qu'il aurait écrite du temps de sa « maîtrise ». En 1688, il est nommé sacristain de l'église, puis archiprêtre de la confrérie des Machabées. Il meurt le 7 mai 1715 [1].

L'inventaire des partitions musicales sur lesquelles il aura désormais droit de surveillance en 1661 révèle l'étendue du répertoire de la maîtrise de Notre-Dame de Liesse, reflète également la position centrale de la ville savoyarde d'Annecy aux confluents entre routes venant d'Italie, de France et des Pays germaniques. Sans doute la ville de Lyon, grand centre musical de la fin du XVIe siècle qui attire et écrème toute la production française, est-elle proche de la Savoie. Non moins éloignée, celle de Turin attire et écrème toute la production italienne — celle de la plaine du Pô, de l'Émilie, de la Vénétie — sans oublier que l'opéra a fait son apparition en cette capitale du Piémont dès 1611 avec la *Zalizura* de Sigismond d'India, et que bandes d'instrumentistes à vent ou à archets avaient, dès cette époque, contribué à prolonger en Europe la réputation musicale que la Savoie s'était acquise au temps de Dufay...

La lecture attentive de notre texte nous engage à faire les remarques suivantes :

1. La bibliothèque musicale de Notre-Dame de Liesse, qui remonte sans doute à plus d'un siècle, comporte une série de recueils imprimés, dont plusieurs ont disparu : preuve que l'appel a été fait à l'aide d'un ancien inventaire.

2. Pourtant, l'essentiel de cette bibliothèque est composé de *copies* manuscrites ; celles-ci varient, en nombre, de cinq à quatorze exemplaires par œuvre. Comme de juste, ces copies correspondent plutôt à la musique des contemporains, ou des compositeurs locaux, comme G. Bernard, Gouttelier, maîtres de musique, chantres, qu'à celles de polyphonistes renommés.

3. Une très grande partie de ce matériel n'a pu être identifié : matines, invitatoires, répons, hymnes, demeurent sans noms d'auteurs, alors que certaines partitions de cantiques, vêpres, psaumes, complies, appartiennent encore à des maîtres de chapelle savoyards restés inconnus.

---

1. Rebord et Gavard, *op. cit.*

4. Les œuvres inventoriées sont écrites pour chœur de quatre à dix voix ; le double chœur est très fréquent.

5. Presque tout le répertoire est *a cappella*. Seuls quelques recueils de messes ou motets supposent le soutien d'une basse d'orgue.

6. La majeure partie du répertoire est constituée par des *motets a cappella* anonymes, ceux-ci étant groupés suivant leur nombre de voix, et, dans chaque catégorie, suivant un ordre alphabétique des premiers mots du texte.

7. A remarquer que la bibliothèque ne comporte qu'un livre de théorie : celui de Salomon de Caus.

8. Sur les cinquante noms d'auteurs cités, un seul appartient à l'Espagne (P. Rimonte), une douzaine à l'Italie ; deux peuvent se réclamer de l'école flamande, un des États d'Avignon (Intermet), six de la France, tous maîtres du XVIIe siècle : Du Caurroy, Aux Cousteaux, H. de Fontenay, H. Fremart, J. Titelouze, Bouzignac. Annecy connaît Lassus et Palestrina, ignore Victoria, Monteverdi, et les Allemands comme Schütz, Schein, Aichinger, à moins que parmi les motets anonymes ne se trouvent certains de ces auteurs.

9. Il paraît difficile de préciser dans quelle mesure ce répertoire était utilisé en 1661. Logiquement, la maîtrise dont Cl.-L. Masson prenait la direction ne pouvait pas interpréter *toutes* ces pages, n'avait pas la possibilité matérielle de les étudier. A noter que les œuvres d'Aux Cousteaux et de Titelouze ont été *données* par le chanoine Charvet, sacristain. (On aimerait savoir dans quelles conditions il en a pris connaissance avant d'en faire hommage à Annecy).

10. Il faut également souligner, aux côtés de Cl.-L. Masson, la présence d'un autre musicien-compositeur, G. Bernard, lui aussi chargé de composer et d'apprendre la musique aux enfants de chœur. Depuis combien de lustres, maîtres et sous-maîtres enrichissent-ils la bibliothèque musicale de la collégiale ? Nous l'ignorons.

En guise de conclusion, il paraîtra opportun de comparer, pour cette même date 1661, l'inventaire d'Annecy et l'inventaire de la section musicale de la bibliothèque des Cisterciens de Saint-Urban en Suisse [1]. Entre les deux listes, très peu de points com-

---

1. Il vient d'être publié par Wilhelm JERGER, *Ein Musikalien-inventar aus dem Jahre 1661, im Katalog von St Urban*, Die Musikforschung, 1956, nº 3, p. 274. — A vol d'oiseau, cette abbaye se trouve à 200 km. de la collégiale d'Annecy.

muns : seuls se retrouvent, ici et là, les noms de Palestrina, Lassus, Viadana, Jerome Praetorius, M. Varoti. Pour le reste, tout est différent. Il est juste de souligner que ces deux inventaires répondent à des fins qui s'opposent. Celui d'Annecy nous offre le relevé des partitions interprétées depuis un siècle par la maîtrise d'une grande église de pèlerinage et de pardon : il présente un caractère nettement pratique. Celui de Saint-Urban, en revanche, présente un caractère scientifique. Il va de soi que ces Cisterciens n'ont pas à leur répertoire ces quatre-vingts noms, et qu'ils ne chantent pas cette polyphonie. Mais ils sont propriétaires d'une bibliothèque de documentation, et celle-ci a fait une place à la musique, à côté des sections historique, juridique, philosophique, médicale, théologique, morale, qui la composent. Ils se sont rendus acquéreurs d'un nombre de recueils, d'imprimés, dont les plus anciens remontent à 1547, dont les derniers venus datent de 1659 : une bibliothèque qui s'accroît donc avec régularité, et qui fait sa place à la musique d'orgue (B. Schmid, Paix, Frescobaldi) ; à noter que le monastère de Saint-Urban, contrairement à Annecy, n'ignore pas les Allemands, ni Scheidt, ni Aichinger, ni Hassler, ni Scherer.

Norbert DUFOURCQ.

Arch. Dép. Haute-Savoie. 7 G 5 bis.
Collégiale Notre-Dame (d'Annecy).

Inventaire de la Musique et des meubles de la maitrise, fait le neuf Juin 1661.

Le Chappitre de l'insigne Eglise collegiale de nostre dame d'Annessy ayant establi Rd Mre Claude Louys Masson pour maistre de musique oeconome et directeur des enfantz de chœur dud. chappitre, afin de leur apprendre avec la vertu la musique pour chanter les loüanges de Dieu, et comme c'est l'ordinaire a tous changemens de maistre de revestir l'inventaire tant des livres et pieces de musique que des meubles servantz au maistre et enfans, le chappitre ayant ordonné que le Sr Masson, chanoine et chantre, et le Sr Chanoine Raphy, a ce specialement deputés, procederoient aud. inventaire ensuitte du commandement du chappitre, les SSrs susnommés deputés se sont transportés dans la maison ou d'ordinaire habitent les enfans de chœur, pour visiter les pieces de musique, si elles sont dans leur entier, et c'est en presence dud. Sr Masson, maistre de musique establi pour l'en charger et de tous les meubles qui sont dans la maistrise...

Livres de musique imprimés.

remisit	Messes et mottetz en huict livres imprimés avec la basse de l'orgue, de Radesca dy Foggia.
remisit	Messes et mottetz en huict livres imprimés, de Balaric Bona.
remisit	Mottetz avec une messe et magnificat a huict en huict livres imprimés, de Scipion Barrochius.
remisit	Messes et Magnificat a huict du mesme autheur, en huict livres imprimés, .
adsunt	Mottetz a huict, en huict livres imprimés, avec la basse de l'orgue, de Joannis a Cruce Chiozzotto.
adsunt	Messes, mottetz et loüanges de la Vierge, a 3, 4, 5, 6, 8, avec la basse de l'orgue, en sept livres imprimés, de Gabriel Plautsio Carniolo.
adsunt	Mottetz a 5, 6, 7, 8, 10, 15, de Hieronimo Pratorio Seniore, en huict livres imprimés.
adsunt Le sieur Magnin en a un.	Mottetz a 5, 6, 7, 9, 10, 12, 16, 20, du mesme autheur, en huict livres imprimés.
adsunt	Messes a 5, 6, 8, du mesme autheur, en sept livres imprimés.
adsunt	Mottetz a 8, de Simone Molinario, en huict livres imprimés.
adsunt	Mottetz de Lambert Sayve, en unse livres imprimés.
adsunt	Vespres a huict, de Jacomo Gastoldi, en huict livres imprimés.
adsunt	Messes a 4, 5, 6, de Joannes Petraloysius Prenestinus [1], en cinq livres imprimés.
adsunt	Mottetz d'Orlande [2] a 5, 6, en cinq livres imprimés.
adsunt	Messes du mesme autheur en un gros livre in folio imprimés un peu deschiré au commencement, et un libera me a la fin, escrit a la main.
adsunt	Huict magnificat du mesme autheur, imprimés, avec aultant escritz a la main in folio.
adsunt	Mottetz a cinq, de Vincentio Rupho, en cinq livres imprimés, un peu deschirés.
adsunt	Mottetz a 6 et 8, de Michael Varoti, en six livres imprimés.
adsunt	Psalmes a 4, 5, 6, d'Arturio Aux Cousteaux, en six livres imprimés.

1. Palestrina.
2. Lassus.

adsunt Mottetz a 4, 5, 6, 8, de Eustache Courroys, en sept livres imprimés.

adsunt Messes a 4, 5, 6, de Petro Rimonte, en six livres imprimés.

adsunt Messes et Mottetz a 4, de Gaspard Ferreri, en quattre livres imprimés.

adsunt Office de la sepmaine saincte a cinq, en cinq livres imprimés, de Zeraphini Cantonis.

adsunt Messes et Mottetz a quattre, de Jean Baptiste Casena, en quattre livres imprimés.

adsunt Mottetz a 4, de Ludovicus Richardus, en quattre livres imprimés.

adsunt Messes et mottetz a 4, de Mathaus Asola, en quattre livres imprimés.

adsunt Complies d'Aducenus Brixiencis, a 4, en quattre livres imprimés, faulx bourdons, avec les psalmes de tierce et le te deum a cinq de Louys Viadana, en cinq livres imprimés.

adsunt Vespres des dimanches et de la Vierge, a huict, avec huict magnificat, de Hugo Fontenay, en six livres imprimés.

adsunt Messes a 4 de divers autheurs, dont la premiere est d'Henry Fremat, avec d'autres a 5, 6, du Sr Baud, imprimés in folio reliés.

adsunt Messes a 4, 6, dont la premiere est d'Arturio Aux Cousteaux et la derniere de Titelose, a six, donné par le Sr sacristin et chanoine Charvet, imprimés et in folio reliés.

adest Un viel livre de laudes et auttre musique escrit a la main in folio relié.

adest Auttre livre escrit a la main et relié, ou il y a des gaudes et quelques messes, auquel livre manquent quelques feullietz au commencement.

adest Plus Theorie de la musique par Salomon de Caus, imprimé in folio relié.

adsunt Copies en quattre livres in octavo ou il y a plusieurs mottetz.

adsunt Auttre copie de livres in octavo de mottetz en six livres.

Messes escrites a la main.

adest Messe de maistre Eustache, a six, in folio en six copies.

adsunt Plus six copies de messes a 4, 5, en cinq copies.

adsunt Messe des pauvres vicaires a la fricassé disantz alleluia, en six copies.

adest Messe du Sr Gaspard Hervend, a huict, en huict copiez.

adest Messe a huict du Sr Siourd, en huict copies.
adest Messe a huict intitulé ardens, en huict copies.
adest Messe a huict du Sr Danger, en huict copies.
adest Messe a huict intitulé percussit Saul, en huict copies.
adest Messe a huict du Sr Gravier, en huict copies.
adest Messe a huict pro defunctis, en huict copies.
adest Messe des mortz a cinq, en huict copies, du Sr Prevotz [nom raturé, surchargé d'un autre nom, également raturé.]
adest Messe a huict du Sr Arnaud, en huict copies.
adest Messe a huict d'Albini, en huict copies.
adest Messe a huict des mortz, du Sr Arborestide, en huict copies.
adest Messe a huict du Sr Intermet, intitulé in devotione, en huict copies. Y est adiousté une messe de Baldoyen, a 8.
adest Deux messes a sept, en quattorse copies les deux, dont l'une est du Sr Feranz.
adest Messe a six, en six copies.
adsunt Messe a six du Sr Intermet, avec deux mottetz a six du sainct Sacremens intitulés O sacrum convivium et accepit Jesus calicen etc., et un de la passion, fillia hierusalem, en six copies.
adest Messe a six du Sr Arnaud, en six copies.
adsunt Une messe ad libitum et une auttre intitulé confitebor, a cinq, en cinq copies.
adsunt Messe, vespres, magnificat et mottet du St Sacrement a cinq du Sr Colin, en cinq copies, intitulés rex Angelorum et respexit. Il y a une messe des mortz et deux magnificat a couplet.
adsunt Messe et vespres a cinq, en cinq copies.
adsunt Messe des mortz a cinq de monsieur Bertrand.
adest Messe a quattre, en quattre copies.
adest Messe a quattre de Gotelier le Jeune, en quattre copies.
adsunt Messe a quattre quarti toni, avec une litanie de la Vierge, en quattre copies.
adsunt Messe a quattre, en quattre copies.

Proses.

adest Du sainct Esprit, a huict.
adest Auttre, a quattre.
adest De Pasque, a cinq.

adest Auttre, a quattre. Ladite prose est dans les livres a 4 in octavo.
adest Prose des mortz, a quattre.

Respondz des mortz.

adest Un libera me a huict du Sr Colin.
adest Un a six.
adest Un a quattre du Sr Colin.

Matines.

adest Domine ad adiuvandum, a huict.

Invitatoires.

adest Un pour la nativité de nostre seigneur, a cinq.
adest Auttre, a quattre.
adest Un pour Pasques, a quattre.
adest Un pour l'Ascention, a quattre.
adest Un pour la Pentecoste, a six.
adest Auttre, a cinq.
adest Un pour la feste du corpus domini, a cinq.
adest Un pour l'Assumption, a six.
adest Un pour la Visitation, a quattre.
adest Un pour la dedicace, a quattre.
adest Un pour la Toussainctz, a quattre.
adest Un pour la Nativité de la Vierge, a quattre, avec un Ave maris stella a la fin.
adest Un pour les Confesseurs, a quattre.
adest Un pour les Vierges, a quattre.

Respondz de la Sainte Sepmaine.

adest Deux a quattre.

Te Deum.

adsunt Trois a huict.
adest Un a six.
adest Un a cinq.
adest Un a quattre.

Hymnes.

adest Un paracletus a huict.
ad. Deux a six.
ad. Un a quattre.
ad. Un pange Lingua a neuf y comprenant la basse continuelle qui fait neuf.
ad. Trois a huict.
ad. Trois a six.
ad. Un a cinq.
ad. Quattre a quattre.
ad. Ave maris stella, a huict.
ad. De tous les sainctz, a huict.
ad. Iste confessor, a six.
ad. Hymnes de noel, en six petites copies.
ad. Hymnes de la vierge en 4 petit[s] Livre[s], a quattre copies.

Cantiques.

ad. Un benedictus a huict, de Thomasset.
ad. Un a quattre.
ad. Cinq magnificat a huict, entre lesquelz il y en a un de Petries, et au dos d'iceux il y a un dixit a huict.
deficit Un magnificat a sept du Sr Herouz. Non est. En a reduit un autre paralle[le]ment a sept a la place.
adsunt omnes Trois a six, dont l'un est du Sr Gaspard Bernard, l'autre du Sr Feré et l'autre du Sr Herouz. En manque un.
adsunt Trois a cinq, entre lesquelz il y en a un du Sr Herouz, avec un mottet exultate fideles.
ad. Quattre a quattre.
ad. Nunc dimittis a six, avec un mottet plorans ploravi in nocte.
ad. Un magnificat a quattre, par Gotellier.
ad. Un a cinq, quinti toni.

Copies de vespres.

adsunt Vespres a neuf de nostre dame, par Arnaud, en neuf copies.
adsunt Vespres a huict de la Vierge, en huict copies.
adsunt Auttre vespres a huict.
ad. Auttre vespres complettes, a huict.
ad. Vespres a six, en six copies, ou il y a plusieurs magni-

ficat a la fin et deux mottetz, un du sainct Sacrement, mirabile mysterium, un de la Vierge, domina mundi.

ont desia esté mis es roolles cy devant parmy les messes. — Vespres a cinq en cinq copies, ou il y a une messe.

adsunt — Vespres a quattre, en quattre copies couvertes de carton.

Psalmes.

ad. — Trois dixit dominus domino meo a huict, dont il y en a deux de Gotelle, et au dos d'un d'iceux il y a un magnificat, ainsy qu'a esté remarqué a l'article des cantiques.

ad. — Un dixit a sept, du Sr Heroux.

ad. — Un a six, a tergo, un confitebor.

ad. — Un a cinq.

ad. — Un a quattre.

ad. — Un beatus vir qui timet dominum, a douze, du Sr Siourd.

ad. — Auttre a neuf.

ad. — Deux a huict, dont l'un est du Sr Siourd.

ad. — Deux a six.

ad. — Deux a six,.

ad. — Un a quattre, par Devallon.

ad. — Deux La[e]tatus sum, a huict, dont il y en a un du Sr Gaspard Bernard, avec Lauda hierusalem.

ad. — Un a six, de Gotelle.

ad. — Trois Lauda hierusalem, a huict, y comprenant celuy du Sr Gaspard Bernard, au dos de La[e]tatus sum. Au dos d'un Lauda hierusalem, il y a [un] mottet intitulé Filia hierusalem.

ad. — Un a six.

deschargé — Deux credidi, a huict, l'un du Sr Gotelle, l'autre du Sr Baldoüin.

deschargé — Deux Laudate dominum o[mn]es gentes, a six, a tergo d'un da pacem, dont l'un est du Sr Intermet.

deschargé — Domine salvum fac regem, a six, avec un magnificat, a six dans la mesme feullie (*sic*).

deschargé — Exaudiat te dominus, a cinq.

deschargé — Un jubilate deo omnis terra, a cinq, avec un alma a la mesme page, a quattre.

deschargé — Ad dominum cum tribulares, a six.

adest Ad dominum cum tribulares la[e]tatus sum levavi oculos meos qui confidunt, pour la basse et superius, aux benedictions que l'on fait pour obtenir quelque grace de Dieu.

Copies de complies.

deschargé Complies de Radesca, a huict, en huict copies.
deschargé Complies de Thomasset, a huict.
deschargé Complies du Sr Gaspard Bernard, a huict.
deficit Complies a neuf du Sr Colin.
adest Complies du Sr Siourd, a huict.

Antiennes grandes de la Vierge.

adest Alma redemptoris mater, a huict.
deschargé Un a six.
adest Un a cinq.
adest Ave regina coelorum, a cinq.
adest Auttre, a quattre.
deschargé Deux regina coeli, a huict, ou il y a un paracletus dernier [1] l'un d'iceux.
adest Trois a quattre, dont y en a deux en mesme papier.
adest Un salve regina, a huict.
adest Deux a six.
adest Deux a cinq.
adest Un a quattre.

Gaudes.

deschargé Deux a six.
adest Quattre a cinq.
deschargé Un a quattre.

Litanies.

Litanies de la Vierge, a quattre. Dans le mesme papier, il y a une messe a quattre du quattriesme ton ; elle est avec les messes de quarti toni.
adest Copies de rex Angelorum, a six, ou il y a plusieurs mottetz en six livres.
adest Litanies que l'on chante le iour de la St Sebastien, a quattre.

1. Lire : derrière.

Mottetz a dix.

adest Volantes Angeli n'est que a sept, et y a neuf parties.
adest Surge pene.

Mottetz a neuf.

adest Amor Jesu.
adest Benedicam dominum, dans le mesme papier qu'Ave verum.
adest Ecce quam bonum et quem vidistis pastores.
adest Ceciliam.
adest Qui voratur a deo tanquam Aaron.
adest Quemadmodum desiderat, pour les trespassés.
adest Sat Jesu mi.
adest O vos charissimi, de la Vierge.

Mottetz a huict.

adest Admirabilis sacramenti.
adest Audi filia, avec Vinea mea, dans le mesme feulliet.
adest Ad arma, devant lequel il y a Jam sua Ave verum dans le mesme papier il y a avec quam bonum et quam vidisti pastores a huict et benedicam dominum a neuf. A desja esté remis une fois avec les motetz a neuf cy dessus.
adest Antonius.
adest Angeli Archangeli.
adest O Beata Sabaudia.
adest Benedic anima mea.
adest Cantate Domino.
adest Canamus Christo.
adest Convenit, a la mesme page Florete flores quasi lilium a 5. Convenit n'est qu'a sept.
adest Domine in virtute tua.
adest Domine Deus virtutem.
adest Dicite filia Syon.
adest Descendit Angelus.
adest Dum aurora.
adest Domine Jesu Christe, a sept.
adest Es dilectus meus.
adest Ego flos campi.
adest Ecce proponitur.

adest Ecce quam bonum ; dans la mesme copie, Ave verum quam vidistis et Benedicam, a neuf, ce dernier desja remis aux motets a neuf.
adest Es dilectus meus.
adest Ego rogabo.
adest Florete flores quasi lilium, a 5 ; dans la mesme page, Convenit a esté remis supra.
adest Fundata est, et dans le mesme feulliet, In dedicatione templi.
adest Frumentum electorum.
adest Hic est panis Angelicus.
adest Hic est vere martyr.
adest Ha[e]c dies.
adest Hodie nata est.
adest Judicasti.
adest Jam sua prateritum ; est remis avec Adarma, mesme feuillet.
adest In dedicatione templi ; dans le mesme feulliet, Fundata est remis supra.
adest Laudate Dominum in sanctis eius.
adest Lutia Virgo.
adest Magnus Dominus.
adest Maria Magdalena, du Sr Danget.
adest Nativitas tua, du Sr Gaspard Bernard.
adest Deux Omnes gentes, dont l'un est deschiré.
adest O mirabilis.
adest O beata Maria.
adest Os iusti.
adest O prodigium amoris.
adest Parate vias Domini.
adest Plaudat nunc. N'est qu'un [*un blanc*].
adest Procidamur. Quam vidistis pastores ; dans le mesme feulliet, il y a Ave verum et ce Quam bonum et benedicam dominum, ce dernier a neuf. A desja esté remis.
adest Quam dilecta.
adest Qui es Deus omnium.
adest Quasi stella.
adest Que[m] admodum desiderat.
adest Renovamini.
adest Super flumina.
adest Soepe expugnaverunt.
adest Sacrum corpus.
adest Sicut cervus est de Domine Jesu Christe.

adest Sorores.
adest Tribus miraculis, du Sr Arnaud.
adest Tota pulchra es.
adest Vocem jucunditatis.
adest Voce mea.
adest Vidi speciosam.
adest Vinea mea floruit, avec Audi filia dans le mesme feulliet, desja remis au lieu Audi filia supra.

Mottetz a sept.

adest Aspiciens a longe.
adest Ecce tu pulchra es.
adest La[e]tamini in Domino ; est a six.
adest O ineffabile mysterium.
adest Quis est iste, du bienheureux Francois de Sales.

Mottetz a six.

adest Accedite Christiani.
adest Amor, amor.
adest Ascendens Christus.
adest Amavit.
adest Adorate populi.
adest Angelus ad pastores ait.
adest Beatus Laurentius.
adest Crucem tuam adoramus.
adest Clamoribus.
adest Cantantibus organis.
adest Dicite quidnam vidistis.
adest Dixit Romanus.
adest Domine in virtute tua.
adest Decantabat.
adest Ergo sum.
adest Ergo sum vitis.
adest Ecce sacerdos.
adest Fasciculus mirrha.
adest Gaudent in coelis, par le Sr Pradel.
adest Gloriosum.
adest Heu mihi Domine, par le Sr Gotelle.
adest Jam non dicam vos servos.
adest Iniquos odio habui.
adest Ista est speciosa.

adest In dedicatione.
adest Lauda anima mea deum tuum.
adest Miseremini mei.
adest Maria Magdalena.
adest O sacrum.
adest Auttre [O sacrum].
adest Protector noster.
adest Panis Angelicus.
adest Pastor bone, par le Sr Petries.
adest Plorans ploravi in nocte, avec un Dimittis, remis supra avec Nunc dimitis.
adest Quasi cedrus.
adest Recordare.
adest Sitientes.
adest Tota pulchra es.
adest Te toto corde.
adest Tu es Petrus.
adest Vidi turbam magnam.
adest Vos amici mei, par le Sr Fere.
adest Vidi Dominum.

Mottetz a cinq.

adest Accepit Jesus.
adest Amor, amor.
adest Auttre [Amor, amor], par Bousignac.
adest Amavit.
adest Alleluia lapis revolutus est.
adest Alleluia surrexit.
adest Alleluia ha[e]c dies.
adest Angelus autem Domini.
adest Alleluia laudate Dominum omnes gentes.
adest Asperges.
adest Beata Dei genetrix.
adest Benedictus es.
adest Date lilia.
adest Domine Dominus noster.
adest Cur timobis discipuli.
adest Echo mirabile.
adest Ego sum qui sum.
adest Flores lilia.
adest Florete flores quasi lilium, au mesme feuillet un mottet a huict intitulé Convenit, a esté remis supra.

adest	F(o)elix es sacra virgo.
adest	Factus es repente.
adest	Hic est vere martyr.
adest	Haerodes iratur.
adest	Gloria tibi laus est tibi gratiarum actio.
adest	Isti sunt dies salutis.
adest	Laudate coeli.
adest	Mirabile mysterium.
adest	Nativitas tua.
adest	Levita Laurentius.
adest	Nicolas vivus est.
adest	Nunc libet Antoni.
adest	Non turbetur.
adest	Ponis nubem.
adest	Quo progrederis.
adest	Qui habitat.
deficit	O gloriosa.
adest	O quam pulchra es.
adest	O vos omnes.
adest	Surge propera.
adest	Sed invintus.
adest	Sacerdos et pontifex.
adest	Sonent cytharae.
adest	Sancta Maria et omnes sancti tui.
adest	Virgo prudentissima.
adest	Veni columba mea.
adest	Vivat anima mea, par le sieur Tornier.
adest	Venite ascendamus, par Dherens.
adest	Verum Jacobus.
adest	Spiritus domini.
adest	Quem vidistis pastorem.
adest	Gloria, laus, honor.

Motets a quattre.

adest	Congratulamini, en la mesme copie, Ego quasi vitis.
adest	Egredimini.
adest	Cantabo Domino.
adest	Cibavit illos.
adest	Esurieve.
	Ego sum panis.
	Ego sum qui sum. Ces deux derniers sont perdus depuis le dernier inventaire. N'ont esté trouvé maintenant.

adest Favus distillans.
adest Gloria, laus et honor ; est a cinq.
adest Auttre.
adest Jesu dulcissime spes suspirantis.
adest In spiritu humilitatis.
adest Ostendit mihi Angelos, par Paul Dubuisson, dit alleluia.
adest Pater noster, par Petries.
adest Quid est iste qui venit.
adest Surrexit pastor.
adest Transite ad me. Il est dans la copie d'Egredimini.
adest Tristitia vestra.
adest Vespere autem sabbathi.
adest Foelix Anna.
adest Judicasti causam meam.
O magnum pietatis opus.
adest Sancte Anselme.
Stabat a quattre.
adest Haec dies quam fecit dominus. L'on n'en a trouvé que trois parties, ainsy qu'au precedent.

Mottets a trois.

adest Quaemadmodum.
adest Mandatum novum in die Jovis saneta, en un petit livre in folio.
adest Adoration de la Saincte Croix. Ecce lignum crucis.
Trois ardoises à composer, dont il y en a deux de rompues.
adest Un livre de plain chant de Monsieur d'Estienne Ronz, de peu de valleur, en papier escrit a la main, servant aux enfans de chœur.

Inventaire des meubles.

adest Un serpent avec son tuyau de loton (*sic*) et l'embochure, lequel est un peu gasté.
adest Une basse, bonne.
adest Dans la chambre des enfans... il y a deux lits de noyer... une espinette qui n'a que quatre a cinq cordes, partie de la couverte rompue.
adest Plus une basse nouvellement achepté a Chambery, pour le prix de 40 lt.

signé : MASSON, chantre RAPHY, député.

Je soussigné, maistre de musique de l'église collégiale de Nostre Dame, confesse m'avoir esté remises toutes les susdites pieces mentionnées par le present inventaire, tant de musiques que meubles...

Combien que d'autre main soit escrite : MASSON.

Je soussigné, deputé par le venerable chapitre de l'insigne église collegiale de N.-D. pour proceder a la revestiture de l'inventaire tant de musiques que meubles de la maistrise fait le sieur Masson, prestre d'honneur, maistre de musique, confesse m'avoir esté remises toutes les pieces, tant musiques que meubles portés par le present inventaire fait par le sieur chanoine Raphy hors des complies du Sieur Colin, un magnificat a sept du Sieur Herouz pour lequel en a remis un autre a sept, un motet a quatre, scavoir O magnum pietatis opus, et un Stabat a quatre. En foi de quoi me suis signé ce 2 Aout 1662.

signé : AMBLET, député MASSON.

. . . . . .

Reste cinq pieces de cordes pour la basse entieres tant petites que grandes.

Plus un Alma a huit du sieur Bernard. Plus un Salve Regina a huict du mesme.

Je soussigné, prestre d'honneur de l'insigne église collegialle de la presente ville d'Annecy et nommé par le dit chapitre pour enseigner la musique et composer dicelle avec le plaint champt *(sic)* aux enfants de chœur d'icelui chapitre, confesse estre saisis de toute la musique sus inventorié, laquelle je promets de representer touteffois et quant que i en serait requis...

J'ay signé le present inventaire, encore que d'autre main soit escrit. Ce 9e Août 1662.

signé : G. BERNARD
Gaspard BERNARD [1].

Meubles joincts et acheptés pour la maistrise l'année 1665 et c'est a cause du sieur Honoré Gouttelier, maistre de musique.

---

1. Il a apposé deux signatures.

MUSICIEN RUSSE OU COMPOSITEUR EUROPÉEN ?

(A. K. GLAZUNOV) [1]

> « Un esprit qui regarde comme le plus grand honneur d'un poète, d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire ».
>
> (Ch. BAUDELAIRE : *Le Spleen de Paris*).

LE dilemme, inscrit dans ce titre, est volontairement lapidaire. La réalité est sans doute plus nuancée ; elle laisse au musicien russe, quel qu'il soit, d'autres possibilités que de parler uniquement son langage national ou d'être astreint à se servir exclusivement d'un idiome étranger. Un fait reste néanmoins certain : quels que soient le milieu, le caractère, les goûts de ce musicien, quelle que soit l'époque où il a vécu, quels qu'aient été l'école ou le maître qui l'ont formé, qu'elles qu'aient été les influences qu'il a pu subir, l'œuvre qu'il nous laisse a de tout temps oscillé et oscillera encore entre les deux pôles de cette alternative — elle sera russe ou elle demeurera européenne.

Étudier les composantes de ce dilemme dans l'œuvre d'Aleksandr Konstantinovič Glazunov est particulièrement attachant. Cette œuvre se situe en effet à un tournant décisif de l'histoire de la musique russe et son exemple est frappant. Si Glinka, Dargomyžskij et « les Cinq » d'une part, Serov, Čajkovskij, et dans une certaine mesure Rubinstein, de l'autre, ont forgé peu à peu,

---

1. Cette étude fut écrite en 1956, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Glazunov. Elle devait faire partie des *Mélanges Glazunov* qui, eux-mêmes, devaient paraître à Bonn, aux éditions Boosey & Hawkes, sous la direction de Herbert Günther (ces *Mélanges* n'ont finalement pas vu le jour). Sa forme, quelque peu paradoxale où l'argument essentiel se voit souvent rejeté en notes, est due au caractère de l'ouvrage auquel elle était destinée.

l'un après l'autre, chacun dans son domaine, mais tous avec des éléments techniques presque exclusivement européens le langage musical russe, son alphabet, sa syntaxe, son style, Glazunov arrive, lui, à une époque où l'école musicale russe est déjà une réalité. Elle a déjà un passé, aussi historiquement bref soit-il ; elle a déjà ses traditions, d'autant plus sacrées que toutes récentes encore ; elle a déjà ses maîtres. Elle peut, enfin, statuer elle-même sur son sort.

Glazunov n'a donc plus eu besoin d'aller chercher en Italie, en Allemagne, en Espagne ou en France, comme avait dû le faire Glinka, des raisons d'être pour créer un langage musical nouveau. Il n'a plus eu besoin de rentrer profondément en lui-même, de se ramasser sur lui-même, comme l'avait fait Musorgskij, pour essayer d'élaguer définitivement le bagage international inutile, pour arriver dans sa musique à penser russe ou à parler russe. Ses devanciers l'avaient fait pour lui ; ils étaient là pour le lui apprendre, pour le guider dans les premiers pas de son métier de compositeur.

La personnalité artistique de son premier professeur de piano, de solfège et d'harmonie, Narciss Narcissovič Elenkovskij, reste pour nous indécise ; mais elle importe peu. Son conseiller musical fut probablement, au début, sa mère, élève elle-même de Balakirev et de Rimskij-Korsakov. C'est sur ses instances que Balakirev s'intéressa au jeune Saša et, frappé par ses dons exceptionnels [1], le dirigea pour des études plus approfondies vers Rimskij-Korsakov. L'importance de ce double choix — Balakirev, Rimskij-Korsakov — n'échappe à personne. Balakirev est le témoin vivant de la période héroïque de la musique russe : élève et émule de Glinka, ami et contemporain de Dargomyzskij, maître — toujours despotique et souvent impuissant — de Musorgskij, de Borodin, de Rimskij-Korsakov. Avec Rimskij-Korsakov, dont l'activité artistique et pédagogique est à cette époque en plein épanouissement, nous atteignons déjà les jours

1. Le plus frappant dans ces dons, c'est leur organisation interne. L'*enfant* Glazunov semble n'avoir jamais existé musicalement parlant : « Je n'avais aucun mal, dès le début de mes études, dès mon premier contact avec une partition, à saisir les raisons d'être d'une musique, les pourquoi, comment, où et quoi de ses mouvements. Je suivais la structure de ses périodes, je comprenais la logique de ses cadences, et la science des accords habitait en moi naturellement. Lorsque le soir j'allais me coucher, je ne manquais jamais d'emporter avec moi dans mon lit quelque partition. Je savourais alors en silence le mouvement exaltant et si clair pour moi des voix d'un quatuor » (B. V. Asaf'ev, *Iz moih besed s Glazunovym* in *Ežegodnik Instituta istorii iskusstv*, 1948, T. II).

fastes de la musique russe. C'est l'aboutissement de toute une période, et d'une période glorieuse entre toutes. L'école russe existe, avons-nous dit ; elle a ses chefs incontestés ; et c'est précisément à l'un d'eux que la formation du jeune Glazunov est confiée.

La musique de Glazunov est donc, à l'origine, incontestablement russe [1]. Elle a la chance de naître à un moment où non seulement il lui est possible de l'être, d'être typiquement russe, mais où cela est simplement naturel. Quant à son auteur, il a la chance, lui, d'avoir une nature musicale extraordinaire, une oreille infaillible, une mémoire musicale comme rarement on en trouve. Il lui a donc suffi d'écouter ce langage nouveau qui s'offrait à lui et d'en assimiler les éléments à sa guise. Et les influences purement européennes, auxquelles sa réceptivité exceptionnelle n'a pu échapper, sont venues se greffer là-dessus tout naturellement, tout simplement et surtout sans que cela fasse changer pour le moment quoi que ce soit à l'évolution normale de son œuvre.

Si Glazunov s'était tout au début fortement, mais peu de temps seulement, passionné pour Haydn, Mozart, Schubert, ensuite Beethoven [2], si Liszt a été pour lui sitôt après, comme pour beaucoup de Russes, un profond et durable attachement [3], s'il a « infi-

---

1. Selon les Moscovites P. I. Čajkovskij et S. I. Taneev, elle est même servilement « pétersbourgeoise ». Taneev entend pour la première fois à Moscou une œuvre de Glazunov, sa 1re *Symphonie*. Aussitôt il écrit à Čajkovskij (9-IX-1882) : « Ses défauts sont ceux de ses maîtres : une totale inexpérience dans le domaine de la forme, une incapacité flagrante à bâtir des périodes tant soit peu développées. Les musiciens pétersbourgeois remplacent généralement ces développements par un procédé insupportable qui consiste à répéter à satiété et sans raison d'être aucune un motif d'une ou de deux mesures, ce qui engendre en fin de compte la musique la plus insipide et la plus impuissante qui soit. Ce procédé appelle chez l'auditeur non seulement un mortel ennui, mais un ennui mêlé de rage ».

Un an après, Čajkovskij prend cette définition à son compte (lettre à son frère Modeste du 12-IX-1883) : « Je viens d'acheter à Kiev le quatuor de Glazunov (Op. 1, en Ré, 1883) ... Malgré une forte imitation de Korsakov, malgré le procédé incipide qui consiste à remplacer le développement d'une pensée par sa simple répétition, malgré le dédain pour la mélodie et la recherche presque exclusive du pittoresque harmonique, le talent de Glazunov est indéniable ».

N. B. Toutes les lettres citées dans cette étude portent leurs dates originales (ancien style).

2. B. V. Asaf'ev, *op. cit.* ; également P. Magnette, *A. C. Glazounow* in *Le Courrier musical*, 1910, nos 14-16.

3. Liszt a été aussi, pour Glazunov, le premier contact vivant avec la musique occidentale. Accompagnant, au printemps 1884, M. P. Beljaev à l'étranger, Glazunov a été à Weimar voir Liszt, lui montrer ses œuvres. La légende veut que ce soit Liszt qui fit jouer, le 26 mai 1884

niment aimé Wagner, comme on aimerait une femme »[1], si d'autres Allemands, comme Brahms par exemple[2], ont toujours eu sa secrète sympathie, ne dit-il pas lui-même dans une lettre à K. N. Igumnov (21 novembre 1911), où il récapitule les étapes successives de sa formation artistique, que « dans ses années de jeunesse il était follement épris des œuvres de la nouvelle école russe dans les représentants les plus qualifiés de cette dernière : Balakirev, Borodin, Rimskij-Korsakov »[3] ? Plus tard, lorsqu'il « changea quelque peu ses idées sur la musique et qu'il envisagea la création artistique d'un point de vue différent »[4], s'y sont ajoutés Čajkovskij[5] et S. I. Taneev[6].

à Weimar, lors du 25e Festival de l'Allgemeiner deutscher Musik-Verein dirigé par Karl Müller-Hartung, la toute récente *1re Symphonie* de Glazunov. Sa *2e Symphonie* (1886) est dédiée à la mémoire du même Liszt. Cf. également N. A. Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni* (Moskva, 1955).

1. *Pis'ma A. K. Glazunova k S. N. Kruglikovu* in *Sovetskaja muzyka*, 1946, nos 2-3, 4. « Il fut un temps », ajoute-t-il, « où je le rejettai entièrement. Voilà que je me suis mis à croire en lui comme Saint-Paul » *(ibidem)*. Cf. également N. A. Rimskij-Korsakov, *Op. cit.*

2. « Je me suis longtemps et beaucoup passionné pour Brahms. Sa polyphonie a un charme particulier : les voix, en se mouvant, semblent démêler les fils d'un ingénieux récit » (B. V. Asaf'ev, *Op. cit.*).

3. *Glazunov K. N. Igumnovu* in *Sovetskaja muzyka*, 1946, no 1 ; il ajoute : « J'étais très jeune alors et mes dieux avaient tous une génération ou deux de plus que moi, mais c'était de véritables, de grands talents, pour ne pas dire davantage ».

Il le répète dans une lettre, plus tardive, à S. O. Grusenberg du 1er février 1924 (*ibidem*) : « Mes rapports personnels depuis 1881 avec les représentants de la « Jeune école russe » qui m'avaient accueilli à bras ouverts, me tournèrent fortement la tête et stimulèrent mon ardeur créatrice. Mais c'est leur musique qui m'attirait surtout ».

4. Lettre à S. N. Kruglikov du 18 avril 1890. *Op. cit.*

5. « A partir de 1890, Čajkovskij se lie de plus en plus avec tout le cercle Beljaev, mais surtout avec Glazunov » (N. A. Rimskij-Korsakov, *Op. cit.*). Et Glazunov lui-même : « En étudiant les œuvres de Čajkovskij je découvris beaucoup de neuf et d'instructif pour nous autres, jeunes musiciens d'alors. Je me mis à admirer ses magnifiques développements, son tempérament, la perfection de sa forme. Toutes ses qualités me laissaient constamment une impression de satisfaction intérieure, et je le lui dis » (A. K. Glazunov, *Moe znakomstvo s Čajkovskim* in *P. I. Čajkovskij. Vospominanija i pis'ma* (Petrograd, 1924). Cf. également : *Perepiska P. I. Čajkovskogo i A. K. Glazunova* in *Sovetskaja muzyka*, 1945, sb. 3-ij.

La *3e Symphonie* de Glazunov (1892) est dédiée à Čajkovskij.

6. « J'ai rarement aimé quelque chose en musique aussi fortement que le 2e acte de votre *Oresteja*. Je n'exagérerai rien en disant que j'ai longtemps vécu sous son impression » (lettre à S. I. Taneev du 24 octobre 1896. Cf. : *Tri neopublikovannyh pis'ma A. K. Glazunova k S. I. Taneevu* in *Pamjati Sergeja Ivanovica Taneeva*, 1856-1946. *Sbornik statej i materjalov* (Moskva, 1947). « La diversité de mes procédés techniques vient en droite ligne de vous, de vos œuvres. J'ai minutieusement étudié ces dernières

Les musiciens russes, ses contemporains ou ses aînés, n'ont d'ailleurs pas hésité à reconnaître bientôt en lui leur chef de file, le musicien russe le plus représentatif de leur temps [1]. (Grâce au prestige de son œuvre et à ses amitiés personnelles, une entente a même pu se faire entre les groupes pétersbourgeois et moscovite, jusque là passablement divisés et surtout méfiants l'un vis-à-vis de l'autre [2].)

Son extraordinaire carrière — surtout ses débuts — se résume d'ailleurs en quelques lignes, tellement elle semble naturelle. Apparu pour la première fois à seize ans devant le public russe avec une œuvre importante et déjà solide (sa première *Symphonie*), Glazunov ne quittera plus l'affiche des grands concerts russes. Sa *Symphonie* sera rejouée encore pendant la même année à Moscou (août 1882) ; l'année suivante, Rubinstein et Balakirev dirigeront ses deux *Ouvertures* sur des thèmes grecs ; en mars 1884, M. P. Beljaev organisera le premier « festival » Glazunov (Repeticija sočinenij A. K. Glazunova), qui sera à l'origine des Concerts symphoniques russes fondés par le même Beljaev. On sait avec quelle passion Beljaev s'était épris de la musique du jeune Glazunov. N'est-ce pas à cette musique que les musiciens et la musique russes doivent en fin de compte l'œuvre admirable

---

et je les ai beaucoup admirées » (lettre du 8-IX-1902 in *P. I. Čajkovskij-S. I. Taneev, Pis'ma, op. cit.*). « J'attendrai avec impatience la publication de cet ouvrage (il s'agit du traité de contrepoint de Taneev), car vous avez su m'intéresser profondément au contrepoint » (*ibidem*).

1. Ils le firent d'ailleurs bien avant l'heure et même d'une façon un peu tumultueuse. Voici ce que raconte Taneev à A. S. Arenskij le 18 décembre 1882, après une entrevue avec des familiers du « Cercle Balakirev » : « J'ai d'abord appris que Glazunov était un génie, que ses œuvres portent la marque de la perfection, qu'il manie, comme personne, la technique du compositeur, que la forme de ses œuvres est irréprochable, que c'est un « classique ». Si Beethoven était encore de ce monde, il serait tombé à genoux devant Glazunov... Et Korsakov était soi-disant en tout point d'accord avec eux » (*ibidem*).

2. Le « Moscovite » Čajkovskij avait déjà fait, du vivant encore de Musorgskij, une incursion chez les « Cinq ». Mais un véritable rapprochement ne se dessina que plus tard. Voici comment Glazunov relate sa première entrevue avec Čajkovskij lors d'une soirée chez Balakirev (automne 1884) : « Nous autres, membres du groupe Balakirev, surtout les jeunes, attendions la rencontre avec cet « étranger » qu'était pour nous Čajkovskij avec un mélange d'appréhension et de curiosité et nous nous concertions pour savoir quelle attitude adopter vis-à-vis de lui : — être surtout très réservés ! L'apparition de Čajkovskij mit immédiatement fin à cette atmosphère tendue. Simple, digne, élevé à l'européenne, il produisit une excellente impression. Nous respirâmes librement. Sa conversation animée réussit même à secouer la somnolence habituelle de nos réunions... Sitôt Čajkovskij parti, nous retrouvâmes notre ambiance quotidienne » (*Moe znakomstvo s Čajkovskim, op. cit.*).

de propagande et de soutien dont Beljaev fut l'instigateur et le mécène ? [1]

Dès lors, il ne se passe pas d'année où Glazunov n'écrive et ne fasse éditer une œuvre importante. Elle est aussitôt dirigée par Balakirev, Rimskij-Korsakov, Rubinstein ou Ziloti. Čajkovskij et Taneev s'occupent de la propagande de sa musique à Moscou. Depuis 1886, Glazunov se charge d'ailleurs lui-même de la direction de ses œuvres. Il remplace bientôt Rimskij-Korsakov à la tête des Concerts symphoniques russes, comme il le remplacera peu à peu au sein du « Groupe Beljaev », puis dans la vie musicale officielle et officieuse russe.

Il est incontestablement alors celui dont on parle, auquel on se réfère, celui que l'on suit. Il est l'image de la maîtrise technique ; il résume les aspirations musicales, les pensées musicales de sa génération.

Igor' Stravinskij ne nous dit-il pas dans ses mémoires [2] qu'à cette époque « Glazunov régnait en maître absolu dans la science symphonique. Chacune de ses nouvelles productions était accueillie comme un événement musical de premier ordre, tant on appréciait la perfection de sa forme, la pureté de son contrepoint, l'aisance et la sûreté de son écriture. Je partageai alors entièrement cette admiration... et pris surtout ses symphonies comme modèles pour la mienne ».

Que penser après cet aveu de l'influence que Glazunov a pu avoir sur N. N. Čerepnin et sur M. O. Steinberg ? sur Skrjabin et Prokof'ev ? sur Šostakovič ? sans parler des autres élèves du Conservatoire de Saint-Pétersbourg où Glazunov enseigna depuis 1899 et qu'il dirigea à partir de 1905 ?

Il prêche surtout par l'exemple. N'écrit-il pas comme il respire, avec le même calme — c'est le fond de sa nature —, la même aisance et la même sûreté ? [3] Certes Čajkovskij aspire lui aussi à composer régulièrement, mais nous savons quelle difficulté il y éprouve. Rares sont les moments où Glazunov peine

---

1. Cf. : *Pamjati M. P. Beljaeva. Sbornik očerkov, statej i vospominanij* (Paris, 1929) et A. Glazounow, *La Vie et l'activité d'un mécène. M. P. Belaïeff* in *Comoedia*, 16-XII-1928, XXII, 5820.

2. *Chroniques de ma vie* (Paris, 1935).

3. Nous sommes loin, avec lui, des débuts de l'école russe. « Il y a trente ans de cela », raconte Rimskij-Korsakov à S. N. Kruglikov (lettre du 28-IX-1897), « Stasov écrivait tout à fait sérieusement que l'année avait été *très favorable* à l'activité de l'école russe : Lodyženskij avait écrit une romance, Borodin songeait à quelque chose, Balakirev était sur le point de remanier une de ses œuvres, etc. » (*Op. cit.*).

sur une œuvre [1]. Il a la régularité d'un compositeur de métier, d'un compositeur européen.

Est-ce cet aspect de son talent, qu'ils devinaient sans doute, qui a séduit d'emblée les musiciens et les critiques européens à leurs premiers contacts avec l'œuvre de Glazunov ? De toute façon remarquable est la facilité avec laquelle sa musique est entrée dans le domaine encore réservé alors du concert européen. Musorgskij a dû attendre un choc, une « révélation » pour être admis par l'élite des musiciens occidentaux ; Glazunov y pénètre naturellement, comme chez lui. En 1884, nous l'avons dit, sa première *Symphonie* est jouée à Weimar [2]. Si elle y est reçue un peu froidement, l'accueil que réserve Paris en 1889 au jeune Glazunov est débordant de sympathie [3]. Bourgault-Ducoudray adore son *Sten'ka Razin ;* Raoul Pugno exulte lors du second concert russe où Glazunov dirige lui-même sa deuxième *Symphonie* [4] ; les musiciens russes sont reçus chez Gabriel Fauré ;

---

1. Sa troisième *Symphonie*, par exemple : « Je m'escrime depuis un temps infini à composer la première partie de ma 3e *Symphonie*, que je pensais pouvoir terminer cet été. Mais elle progresse peu et mal, et les parties achevées, au bout d'un certain temps, me déplaisent. J'ai une surabondance de matériaux que je n'arrive pas à lier » (lettre à Kruglikov du 11 juin 1888. *Op. cit.*). « J'ai d'abord voulu terminer ma 3e *Symphonie* cet été, puis sa première partie seulement. Elle ne venait pas : j'ai dû tout lâcher. Quel ennui que ces œuvres anciennes qu'il faut terminer coûte que coûte ! » (lettre au même du 30 juillet 1888). Ses autres crises, dont Kruglikov semble être le seul témoin, ne sont que des malaises passagers, des fatigues subites : « Je traverse une crise difficile. Je n'ai pas le courage de travailler et me sens triste » (*idem*, 1er avril 1889). « Je n'arrive pas à composer et reste inactif » (*idem*, 18 avril 1890). « Ce soir, j'étais dans l'impossibilité absolue d'inventer quoi que ce soit. Tu me vois donc triste et désabusé. C'est là le tragique de notre existence : lorsque tout marche bien, on se sent au septième ciel ; lorsque rien ne va, par contre, on a l'impression de perdre son temps » (*idem*, 6 décembre 1891).

2. Le seul compte rendu que nous ayons trouvé de cette exécution ne lui est pas, il faut le dire, favorable : « ... eine Sinfonie in E-dur von Glasunoff, einem ganz jungen Russen, war nicht dazu angethan, Freude zu erwecken. Bei der Jugend des Componisten mag alles Æusserliche, Schulgerechte des Werkes anerkannt werden, in Bezug auf Erfindung und Schönheit der Gestaltung gehörte dasselbe aber kaum auf das Programm eines Musikfestes » (Otto LESSMANN, *Die Feier des 25 jährigen Jubiläums des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, in *Allgemeine deutsche Musik-Zeitung*, 13 juin 1884, XI, 24). Mais le critique semble avoir été particulièrement dur, cette fois-ci, pour les compositeurs étrangers. Cette attitude est certainement due à une manifestation politique de Saint-Saëns, Pauline Viardot et Marie Jaël lors de ce festival.

3. Cf. : *Concerts russes donnés sous la direction de Rimskij-Korsakoff au Palais du Trocadéro le 22 et 29 juin 1889. Opinions de la presse parisienne* (Paris, 1889).

4. « Pugno trépignait en écoutant ma *Symphonie*, applaudissait à tout

Massenet, Messager, Delibes assistent aux deux séances [1]. Les critiques sont excellentes : A. Landely dans l'*Art musical* [2], Julien Tiersot dans le *Ménestrel* [3], Balthazar Claes dans le *Guide musical* [4], Charles Darcours dans le *Figaro* [5], pour ne citer que ceux-là, parlent d'un « parfait savoir technique et d'un sens poétique exquis », d' « une abondance, une fougue et une jeunesse d'une saveur particulière », d' « une conception d'ensemble très claire et très logique », d' « une technique avancée ». Ils voient dans ces deux œuvres une main de « maître » [6]. Glazunov est reçu par ces musiciens et ces critiques français non pas comme un intrus, non pas comme un phénomène exotique, mais comme un des leurs, « qui marquera dans l'histoire musicale de cette fin de siècle ».

Ce premier contact avec le monde musical occidental est significatif. Malgré l'énorme ascendant que prendront peu à peu sur la pensée et la technique musicales européennes toutes ces « ignobles cacophonies » (que Glazunov déteste déjà dans Strauss [7] et qu'il détestera davantage encore dans Schoenberg et dans Stravinskij [8], mais qui l'attirent tout de même [9]), la musique de Glazunov continuera jusqu'à la fin à intéresser, elle aussi, et à plaire, surtout dans ses œuvres maîtresses.

Un an après les concerts russes de l'Exposition universelle de 1889, Rimskij-Korsakov redonne une œuvre de Glazunov (le *Poème lyrique*, qu'affectionnait tant Čajkovskij) à la Monnaie de

---

rompre, criait : bravo, et se faisait remarquer de tout le monde » (lettre à S. N. Kruglikov du 24 juillet 1889. *(Op. cit.)*.

1. Lettres de Glazunov à S. N. Kruglikov du 13 et 24 juillet 1889. (*Op. cit.*).
2. 30 juin et 15 juillet 1889, XXVIII, nos 12 et 13.
3. 30 juin 1889, LV, no 26.
4. 7 et 14 juillet 1889, nos 27 et 28.
5. 26 juin et 3 juillet 1889.
6. En 1893 et en 1903, Paul Dukas, parlant de Glazunov, emploiera des termes presque identiques. (Cf. : *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique ;* Paris, 1948).
7. Lettre à N. A. Rimskij-Korsakov du 1er juillet 1903 : « J'ai été particulièrement déprimé par le concert d'œuvres de R. Strauss dirigé par l'auteur à Londres. On nous fit entendre des fragments de son opéra *Guntram* et le dégoûtant *Heldenleben*. Le public acclama cet infâme scribouilleur » (A. K. Glazunov, S. I. Taneev, *op. cit.*).
8. « Je ne l'ai jamais tenu pour un bon musicien (il parle de Stravinskij). J'ai des preuves irréfutables de l'insuffisance de son oreille » (lettre à K. N. Igumnov du 17 avril 1926 in *Sovetskaja musyka*, 1946, no 1). « Quant aux contemporains occidentaux, n'en parlons point » (*ibidem*).
9. « Il lisait avec intérêt les partitions de V. d'Indy, Debussy, Ravel, Strauss, Mahler... Mais à cela se bornait son adhésion » (R.-Aloys Mooser : *Alexandre Glazounof* in *Dissonances*, avril 1936, no 4).

Bruxelles [1]. En 1893, on joue à Chicago, lors des huit concerts russes, une *Marche triomphale* de Glazunov, écrite pour le 400e anniversaire de la découverte de l'Amérique. En 1896, Glazunov dirige pour la première fois ses œuvres en Angleterre, où il sera particulièrement aimé (et l'est encore) ; où il reviendra souvent (en 1902, 1907, 1929). Et son émigration définitive à l'étranger en 1928 ne sera que la consécration d'un fait depuis longtemps acquis. Dans une série de festivals Glazunov, en France, en Allemagne, en Espagne, en Angleterre, aux États-Unis, en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hollande, un grand musicien russe reprendra contact avec un vaste public de mélomanes occidentaux qui connaissent déjà sa musique et qui l'aiment [2].

***

Mais dans cette querelle d'appartenances — Russe ou Européen ? — quelle est donc la position de l'intéressé lui-même ? Que pense l'auteur ? Que dit sa musique ?

Ce qui frappe avant tout chez Glazunov, c'est — nous l'avons déjà dit — la facilité et la rapidité de la formation, l'abondance naturelle de l'œuvre, la spontanéité du succès. Nous avons vu aussi comment cette extraordinaire musicalité, aidée par une mémoire musicale exceptionnelle., absorbe et assimile avec une aisance souveraine toute musique, pourvu qu'elle soit bonne et belle, et pourvu qu'elle lui plaise. L'enfant, l'adolescent, l'adulte sont constamment saturés de musique. Ils manifestent cette saturation par un flot ininterrompu d'œuvres qu'ils créent eux-mêmes, œuvres de plus en plus dépouillées et techniquement parfaites. Ce sont là des témoignages d'une culture musicale européenne [3].

La maîtrise technique devient, chez lui, comme une hantise.

---

1. Il y reviendra en 1900, avec la Suite tirée de *Raymonda*. N'oublions pas non plus que dès 1888 Čajkovskij songe à deux concerts russes à Paris où il devait conduire une œuvre de Glazunov *(Avtobiografičeskoe opisanie putešestvija zagranizu v 1888 godu)*.

2. Citons une curieuse lettre de Rimskij-Korsakov à Glazunov (3 mai 1907, *Op. cit.*) : « J'ai eu la visite d'Altschuler (Modeste ; alors chef d'orchestre à New York). Il joue votre *Moyen-âge* dans l'ordre suivant : IV, II, III, I. Il trouve que cela va mieux aux Américains. Et votre 3e *Symphonie* est servie aux citoyens américains avec des coupures ».

3. Cf. p. 65, note 3.

Lorsqu'il analyse l'ensemble de l'œuvre de Schubert [1], ou bien une œuvre isolée de Čajkovskij, de Taneev, de Rimskij, c'est à des détails, à des réussites techniques qu'il s'attache avant tout [2]. « L'exemple des génies qui n'ont pas été à l'école et qui ont tout acquis par leur seul talent », écrit-il dans une lettre à S. N. Kruglikov [3], « tels Borodin, Balakirev, et, dans une certaine mesure Rimskij-Korsakov, a été néfaste pour nous. Je trouve, que les musiciens russes contemporains (1891) sont si peu instruits techniquement, qu'ils sont pour ainsi dire inexistants. Leurs œuvres ne se rattachent à rien et sont d'une perfection douteuse. Ils ne savent pas orchestrer, pas même transcrire correctement à quatre mains. Ces messieurs me font l'effet d'élèves qui n'apprennent pas leurs leçons et qui se tirent d'affaire en copiant sur le voisin et en se faisant souffler. J'avoue même, non sans amertume, que ceci s'applique tout aussi bien à Musorgskij et à Cui ».

Lui-même travaille avec acharnement et avec passion : « Un travail musical complexe a toujours fait mes délices... Ma tête était pleine de combinaisons de toute sorte qui, par moment, m'obsédaient. Je les notais sur des bouts de papier une fois dehors... Je n'ai pas pu les utiliser toutes évidemment » (il s'agissait de sa 7e *Symphonie*) [4]. Il a besoin de cet acharnement et de cette persévérance pour créer, et c'est vers le soir et durant la nuit, après une longue journée de labeur, qu'il travaille encore le mieux. Il compose même en rêve [5].

La musique pour lui n'est pas, comme pour les autres Russes, un moyen de se libérer (Čajkovskij), de s'extérioriser (Skrjabin), de parler aux autres hommes (Musorgskij), ou d'avoir un métier (Prokof'ev) ; elle est son pain quotidien, la substance de sa vie : « ... il m'est impossible de m'occuper d'autre chose ; la musique

---

1. A. Glazunov, *Franc Šubert kak tvorec, hudožnik i velikij dvigatel' iskusstva* in *Sovetskaja muzyka*, 1953, n° 11 : « Lorsqu'on étudie l'œuvre de Schubert, on ne peut jamais prévoir à quel plan de modulation il avait pensé » ; ou bien : « Une harmonisation hardie et simple, basée principalement sur une succession modale d'accords ».

2. Lettre à Čajkovskij, mai 1886. Il y analyse le *Manfred* de ce dernier : « Ce qui m'a frappé, c'est la maîtrise avec laquelle vous utilisez des instruments supplémentaires, tels que la clarinette-basse, le 3e basson, le cornet-à-pistons. Je n'aurais jamais su où les fourrer, tandis que vous savez parfaitement les mettre en valeur » (*Op. cit.*).

3. 29 septembre 1891. *Op. cit.*

4. Lettre à S. I. Taneev du 8 novembre 1902. *Op. cit.*

5. Lettre à S. O. Grusenberg. *Op. cit.*

m'obsède. Si je n'en faisais pas, j'aurais l'impression de perdre mon temps »[1].

Relisons de plus près sa lettre à S. O. Grusenberg. Elle est formelle. Ce n'est pas un événement émouvant ou grave de sa vie quotidienne, ni une forte impression artistique qui l'incitent à composer, c'est la musique elle-même, ce thème qui vous vient on ne sait comment et qu'il faut maintenant travailler, développer, organiser, parfaire (« Tout le travail créateur doit se passer dans la tête »). Le monde extérieur n'impressionne pas sa musique : « Les beautés de la nature que j'admirais tant lors de mes voyages en Espagne, en Suisse, en Crimée, au Caucase, n'ont presque pas laissé de traces dans mon œuvre... et la lecture des œuvres littéraires stimulaient moins mon imagination créatrice, que l'audition d'œuvres musicales parfaites »[2]. Et lorsqu'il parle de sa musique, ses termes sont : « J'ai inventé », « J'ai fait », « J'ai combiné », « le travail mathématique m'a pris »[3].

Quoi d'étonnant alors que ce soit la musique pure, la musique instrumentale, dont il fasse sa principale pâture. Si au début de son activité de compositeur il a quelques œuvres à programme ou descriptives (*Sten'ka Razin*, la *Forêt*, la *Mer*, le *Kremlin*, le *Printemps*. 1886-1892), c'est un tribut qu'il paye ainsi à ses prédécesseurs et à ses maîtres[4], dont d'ailleurs il n'aura ni la force d'évocation pittoresque et visuelle, ni le pathos convaincant[5]. Par contre, personne ne pourra refuser à Glazunov — et ceci malgré Čajkovskij, et, dans une certaine mesure, Borodin — le rôle de précurseur, en Russie, de la musique symphonique par excellence[6], du style symphonique, de la forme symphonique (il suffit pour cela de revoir l'œuvre symphonique de Prokof'ev, de Mjas-

---

1. Lettre à S. N. Kruglikov du 6 décembre 1891 déjà citée.
2. Lettre à S. O Grusenberg. *Op. cit.*
3. Diverses lettres à S. N. Kruglikov. *Op. cit.*
4. De ces œuvres, la première seule peut être considérée comme étant véritablement un morceau à programme, jusque dans cette opposition chère aux « Cinq » d'un thème populaire russe et d'un thème oriental authentique.
5. Sa nature pudique s'y refuse : « Je n'ai pas pu travailler cet été aussi bien que d'habitude. Il n'y avait pas moyen de mettre un piano dans ma chambre, or, je me refuse catégoriquement à improviser et à m'échauffer au vu et au su de tout le monde » (lettre à Kruglikov du 6-VIII-1891 *Op. cit.*).
6. « ... une symphonie n'est qu'un jeu sonore. Si l'âme du compositeur s'y reflète, c'est probablement à son insu » (Lettre au même du 1er avril 1889. *Op. cit.*).

kovskij et surtout de Šostakovič). Dans ce domaine, Glazunov peut être considéré comme le maître.

Mais que reste-t-il de russe dans ce travail et dans cette œuvre pour la première fois si bien « organisée » ? Faut-il conclure avec L. L. Sabaneev [1], qu' « aucun autre musicien russe n'a eu dans son œuvre autant d'éléments non-russes », que « sa musique est entièrement habillée à l'européenne » et que l'idiome musical russe, avec sa saveur particulière et caractéristique, lui a toujours été étranger et rébarbatif ? Ou bien préférera-t-on suivre Hermann Kretzschmar [2] dans son analyse de la première *Symphonie* de Glazunov ? Cette œuvre lui paraît, au début, dépourvue de tout caractère national. Puis, les thèmes secondaires, les changements de rythme, les pédales de basse, la surabondance de répétitions aidant, voilà qu'elle se colore de toutes les couleurs spécifiquement russes qui finalement prédominent.

Ces couleurs et ces caractères spécifiquement nationaux, Glazunov les gardera évidemment, et bien au-delà de sa première *Symphonie*. Il aura toujours ce goût de la reprise multiple et de la variation (du thème, de la phrase, du fragment), cette épaisseur dans les palettes orchestrales et harmoniques, cette préférence marquée pour une sonorité massive, pleine. L'ampleur aussi, du mouvement, de l'ensemble ; la continuité. D'autre part, jamais l'obsession de la forme pure, du développement naturel et aisé, si difficiles pour un Russe à atteindre, ne le quittera ; comme non plus cette force calme et sûre d'elle-même [3]. Jusque dans ses hésitations, jusque dans ses moments de découragement, dont il parle dans ses lettres à son ami S. N. Kruglikov [4] et qui l'accablent périodiquement dans son travail journalier, Glazunov reste Russe.

Mais ne l'est-il pas davantage encore peut-être dans cette incertitude qui finalement plane aussi bien sur son destin que sur son œuvre ? Car, malgré l'équilibre parfaitement sain entre les bases russes de sa nature et l'apport étranger qu'incontestablement elle subit, malgré la régularité européenne de son travail et de sa réussite, malgré la maîtrise de plus en plus évidente qu'il déploie en toute chose musicale, l'œuvre accomplie telle que nous l'entendons aujourd'hui, semble recéler un secret. Parmi

---

1. *Glazounov* in *The Musical times*, 1936, 77.
2. *Führer durch den Konzertsaal, 4. Aufl.* (Leipzig, 1913).
3. « Je ne bouscule pas une œuvre une fois commencée ; je la laisse mûrir lentement » (Lettre à S. N. Kruglikov du 18 avril 1890. *Op. cit.*).
4. Cf. : p. 66, note 1.

ses contemporains, Čajkovskij a peut-être été le seul à le pressentir. Voici comment il formule son intuition dans une lettre, d'ailleurs remarquablement révélatrice, à Glazunov lui-même [1] : « Je suis un grand admirateur de votre talent ; j'apprécie énormément et je place très haut le sérieux de vos aspirations, votre — comment dirai-je ? — honnêteté artistique. Et pourtant, je médite souvent votre cas. Quelque cause mystérieuse, une exclusive attirance, un manque d'objectivité, ma qualité d'ami aîné qui vous aime, tout cela me pousse à vous mettre en garde, je le sens. Mais je ne sais pas encore ce qu'il faudra vous dire. Dans beaucoup de domaines, vous restez pour moi une énigme. Vous êtes génial. Pourtant quelque chose vous empêche de vous développer en largeur et en profondeur. On n'attend de vous que des choses extraordinaires, mais cette attente ne se réalise qu'en partie. On voudrait aider au plein épanouissement de votre talent, on voudrait vous être utile. Mais avant que je me décide à vous préciser ma pensée, il va falloir que je réfléchisse. Si, après tout, vous vous développez exactement comme votre nature l'exige et que, simplement, je ne vous comprend pas ? »

La réponse de Glazunov à cette lettre pleine de sous-entendus est peut-être plus révélatrice encore [2]. Il remercie sans doute Čajkovskij de l'intérêt que ce grand aîné porte à son œuvre ; puis, incidemment, il ajoute : « Tout ce temps-ci, j'ai tâché de mûrir quelques-unes de mes œuvres, déjà commencées. Aucune n'a pu me fixer, aucune n'a pu devenir mienne. Toutes, jusqu'ici, me paraissent étrangères ». Elle le sont en effet, car son œuvre, autant qu'il est possible d'en juger, n'a jamais eu d'impératif réel. Son architectonique reste purement extérieure. Écrasée sous le poids d'une logique et d'une beauté avant tout constructives, l'âme se dérobe. « Glazunov semble mettre continuellement sa musique à l'épreuve : — le mécanisme est-il en ordre ? Aussi cette musique intéresse-t-elle davantage qu'elle n'impressionne ; elle convainc, elle n'emprisonne pas » [3].

Mais suivons Čajkovskij et ne nous hâtons pas de conclure. Il y a toujours une part de déterminisme dans le développement d'un artiste. Il se développe comme sa nature l'exige, et certaines limites, qu'il est seul à connaître, lui sont prescrites dès le début.

Vladimir FÉDOROV.

---

1. Lettre du 30 janvier 1890. (*Op. cit.*).
2. Lettre du 6 avril 1890. (*Op. cit.*).
3. B. V. ASAF'EV, *Op. cit.*

PEUT-ON FONDER SUR LA RÉSONANCE UNE DISCIPLINE GÉNÉRALE DES HARMONIES MUSICALES ?

DEPUIS le début du siècle, une grande partie de la musique vivante s'est plus ou moins détachée du Diatonisme d'ut : modes diatoniques non usuels, gammes non diatoniques, dodécaphonisme, quarts de ton, musiques sérieles, musiques électroniques, etc. Et pour de nombreux théoriciens, la question s'est posée, avec une acuité chaque jour accrue, de rechercher les bases d'une discipline générale de l'harmonie, capable de transcender à la fois l'harmonie traditionnelle et toutes ces harmonies nouvelles.

Il était naturel qu'alors s'imposât à eux avant tout l'un des phénomènes essentiels de toute l'acoustique : celui de la résonance.

Rappelons-en très brièvement les données : L'émission d'un son s'accompagne théoriquement de tout un cortège de sons plus aigus reliés au son fondamental par des lois immuables. Si le son fondamental comporte *n* vibrations, ses « harmoniques » se succèdent dans l'ordre suivant du nombre de leurs vibrations : 2 *n*, 3 *n*, 4 *n*, etc.

On a contesté le bien-fondé de la résonance comme élément essentiel de l'harmonie [1]. Et il faut en convenir, c'est précisément

1. Robert SIOHAN, *Horizons sonores*, Flammarion, Paris, 1956.

contre sa manifestation la plus spectaculaire que ces réactions ont joué : la fonction de dominante.

Celle-ci était devenue souveraine, sous l'impulsion déterminante de ce phénomène naturel, qui, par approximation de ses propres données, avait fini par s'identifier assez aux accords de dominante [1] pour entraîner dans leur orbite la totalité des sons possibles [2]. Et c'est une telle omnipotence, jugée abusive, qui avait conduit Debussy à une autre polarisation modale des sept sons diatoniques, Bartok à l'emploi de gammes étrangères à son intrusion, Schoenberg au dodécaphonisme sériel.

Sans vouloir aborder ici la distinction capitale qui s'est depuis fait jour entre les harmonies de résonance, qui ne jouent que de l'alternance de cette fonction de dominante et de la fonction de tonique, et les autres harmonies qui n'en jouent point, et qu'à la suite de Wyschnegradsky [3], j'appelle harmonies spatiales, constatons seulement que le compositeur, tel un artisan, ne peut totalement éluder les données de la résonance, puisqu'il s'agit de l'un des rares phénomènes physiques inhérents aux sons qu'il met en œuvre ; et remarquons que ceux-là même qui cherchent le plus à en abolir les effets sont tenus d'en tenir compte, ne serait-ce que par le principe d'équivalence des sons à l'octave.

Nous restons donc en droit de poser ici cette question essentielle : Peut-on fonder sur la résonance une discipline générale de l'Harmonie ?

***

La réponse, cherchons-la d'abord dans la théorie d'Hindemith, car, de toutes celles qui se sont fondées exclusivement sur la résonance, c'est l'une des plus notoires ; c'est certainement elle qui a tenté d'en pousser le plus loin les conséquences pratiques ; et c'est en même temps l'une des moins connues du public français, faute de sa traduction [4].

---

1. CHAILLEY, *Traité hist. d'analyse musicale*, pp. 20 à 60 et 72, Leduc, Paris, 1951.

2. « Il n'existe qu'un seul accord plus ou moins complètement exprimé, a dit Honegger ; une note isolée ou cette note surmontée des sons de la gamme chromatique qui forme le total de notre matériel sonore ont toutes deux une fonction identique, ce que j'appellerai la fonction de dominante », Préface pour l'*Harmonie vivante* de A. Dommel Dieny, Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris, 1953.

3. *L'Enigme de la Musique moderne*, Revue d'Esthétique, Paris, juin 1949.

4. *Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil* et *Übungsbüch für den zweistimmigen Satz)*, Schott Mayence 1940 ; *Craft of musical composition Theory et exercices in two part writing*, Schott, Londres, 1942.

Hindemith pose trois notions fondamentales, destinées les deux premières à régir la statique de l'Harmonie, la troisième sa dynamique.

C'est d'abord sa *Reihe 1*, où il énumère les douze sons, dans l'ordre de leurs parentés mélodiques relativement à un son donné. Voici d'après lui l'ordre dégressif des affinités de résonance relativement à DO :

C'est ensuite sa *Reihe 2*, où il détermine à la fois le son tonique de chaque intervalle simultané (à l'exception du triton qui n'en a point) et l'ordre des parentés simultanées relativement à un son donné :

Le son tonique des intervalles de *quinte*, de *tierce majeure*, de *tierce mineure*, de *septième mineure* et de *septième majeure* en est le son le plus grave ; et par conséquent le son tonique de leurs renversements en est le son le plus aigu. Quant à l'ordre des parentés simultanées, c'est celui qui vient d'être indiqué : quinte, tierce majeure, tierce mineure, septième mineure, septième majeure.

C'est enfin sa distinction fondamentale, entre les agrégations simultanées du groupe B qui comportent un ou plusieurs intervalles de *triton* et ont une tendance résolutive, et celles du groupe A, qui ne comportent pas d'intervalle de *triton* et n'ont pas de tendance résolutive. La dynamique de l'harmonie est alors assurée par l'alternance des agrégations résolutives du groupe B et des agrégations de résolution du groupe A.

Ceci posé, la conduite de l'harmonie d'une œuvre musicale se fera par une succession de passages autonomes, soumis chacun à une obédience tonale fondamentale ainsi déterminée :

A l'intérieur du passage considéré, réduit à une suite d'agrégations simultanées, l'harmonie est conduite par le *Stufengang* (*degree progression* en Anglais), sorte de basse fondamentale, formée de la succession des *Grundtöne* (*Roots* en Anglais), dont chacun représente en quelque sorte la tonique de chacune de ces agrégations simultanées. Chaque *Stufengang* est rattaché à

un son-clef unique qui en est la *Tonalität*, et qui se manifeste en lui plus particulièrement par la fréquence de son apparition, son emplacement à la fin, et la présence de ses sons les plus apparentés en vertu de la *Reihe 1*. C'est lui qui en définitive constitue l'essence tonale du passage.

Quant au *Grundton* de chaque agrégation successive, on recherche pour le déterminer, d'abord si l'agrégation comporte un intervalle de *quinte* en position fondamentale ou renversée ; dans ce cas, c'est le son grave de la quinte qui est *Grundton ;* et s'il y a plusieurs quintes, c'est leur *Grundton* le plus grave. A défaut de quintes, on procède de même à l'égard des *tierces majeures* constitutives en position fondamentale ou renversée, et à défaut de quintes ou de tierces majeures, à l'égard des *tierces mineures* constitutives en position fondamentale ou renversée, et à leur défaut à l'égard des *septièmes majeures*, puis des *septièmes mineures* constitutives en position fondamentale ou renversée, selon l'ordre même de la *Reihe 2*.

Enfin chaque agrégation simultanée est classée parmi les accords B ou A, selon qu'elle comporte ou non un ou plusieurs *tritons*. Le son à résoudre (*Führungston, Guide ton* en Anglais) dans une agrégation B est celui des deux termes du triton ou des tritons qui est le mieux apparenté au *Grundton* dans l'ordre : quinte, tierce majeure, tierce mineure d'abord, puis dans l'ordre des autres sons de la *Reihe 1*. Et il se résoud sur le *Grundton* de l'agrégation suivante.

***

Hindemith a voulu donner un exemple de ces procédés à propos d'une œuvre non diatonique, et il a choisi les mesures 19 à 21 de la *Pièce op. 33 a* de Schoenberg parue en 1929. Voici les cinq premières des mesures en question, qu'il a analysées dans des conditions rigoureusement conformes à ce qui vient d'être exposé (cf. p. 78).

Ainsi le 1er accord LA FA SI MI comporte la quinte LA MI dont le son tonique en vertu de la *Reihe 2* est le LA, et la quarte SI MI dont le son tonique est le MI. Entre ces deux *Grundtönen* possibles, la préférence est donnée au plus grave dans l'écriture de l'agrégation, c'est-à-dire le LA. D'autre part il s'agit d'une agrégation du groupe B puisqu'elle contient le triton FA SI ; et le son qui va s'associer au Grundton LA comme *Führungston*

c'est-à-dire comme son résolutif, est le FA, plus proche du LA que le SI dans l'ordre de la *Reihe 1*.

De même le second accord, DO SOL ♭ SI ♭ LA ♭ RÉ, qui ne comporte ni quinte ni quarte, contient par contre, en position fondamentale ou renversée plusieurs intervalles équivalents à la tierce majeure : SOL ♭ SI ♭, SI ♭ RÉ, LA ♭ DO, RÉ SOL ♭. Parmi les sons inférieurs de chacun de ces intervalles, c'est le son SOL ♭-FA ♯ qui sera choisi comme *Grundton*, car c'est lui qui figure le plus au grave dans l'écriture de l'agrégation.

Enfin, en présence des deux tritons constitutifs, DO SOL ♭ et LA ♭ RÉ, le son résolutif de l'agrégation sera le RÉ, plus proche du *Grundton* FA ♯ que DO et LA ♭ dans l'ordre de la *Reihe 1*.

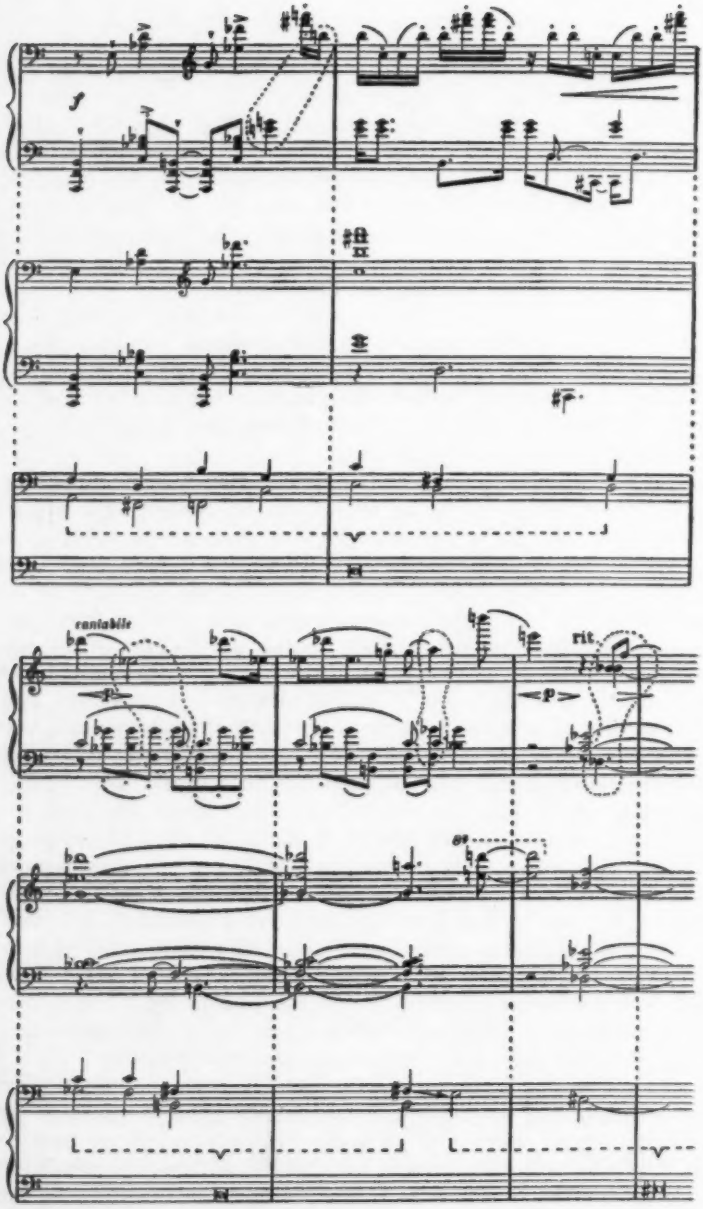
Peut-on décemment se faire une opinion sur l'authenticité de ces *Grundtöne*, et des toniques fondamentales (les *Tonalitäten*), RÉ SI et DO ♯ qui en résultent ?

En toute autre hypothèse c'eût été impensable, en raison de la construction de cette œuvre de Schoenberg qui appartient au dodécaphonisme sériel le plus pur. Et pourtant il se trouve qu'ici de nombreuses répétitions des mêmes sons dans leur propre tessiture font apparaître à la fois des agrégations préférentielles et des milieux sonores non dodécaphoniques, capables de ressortir de l'analyse diatonique la plus orthodoxe.

En effet, dès le 4e temps de la première mesure analysée, et aux temps forts de toute la seconde mesure, se manifeste avec une insistance renouvelée et dans sa position fondamentale, une agrégation de trois sons, qui n'est autre que l'accord parfait mineur MI SOL SI. Or, pendant quatre temps consécutifs, le milieu sonore ambiant se trouve strictement limité aux sept sons de la gamme diatonique avec fa ♯, dont MI SOL SI est précisément l'accord de tonique mineure ; et le seul son étranger, un DO ♯, n'apparaît qu'ensuite sur un temps faible, dans des conditions qui s'apparentent à une broderie ; et d'ailleurs il s'incorpore à l'une des gammes traditionnelles de MI mineur. On est donc en droit de considérer le passage comme nettement articulé sur MI SOL SI formant accord de tonique transitoire.

Et pourtant, rien dans l'analyse concomitante d'Hindemith ne répond à une interprétation tonale aussi élémentaire...

De même les deux premières mesures suivantes s'articulent jusqu'à leur dernier son, sur la très usuelle gamme mineure harmonique ayant SI ♭ RÉ ♭ FA pour accord parfait de tonique, et très précisément sur son accord de onzième de dominante FA LA DO MI ♭ SOL ♭ SI ♭, en position fondamentale. Le seul


cantabile
rit.

son étranger, un SI naturel, peut s'interpréter comme une échappée. Et l'accord de tonique SI ♭ RÉ ♭ FA vient aussitôt après confirmer cette interprétation par son apparition en position de Sixte. Et là encore, rien dans l'analyse concomitante d'Hindemith ne vient rejoindre cette analyse tonale pourtant très orthodoxe.

D'ailleurs la *Reihe 1* elle-même ne répond pas davantage aux données traditionnelles, car la gamme de sept sons qu'on voudrait former avec les sept sons considérés par lui comme les plus tonalement apparentés à DO : DO RÉ ♯ MI FA SOL LA ♭ SI ♭♭ DO est loin d'être particulièrement révélatrice d'une quelconque suprématie tonique du DO ; et elle est en tout cas fort éloignée de la gamme des sept sons diatoniques de DO.

Avant d'attribuer éventuellement à Hindemith le mérite exceptionnel d'avoir raison à la fois contre Schoenberg et contre une tradition plusieurs fois séculaire, recherchons comment il est parvenu à ses fins.

***

En se fondant sur la résonance, Hindemith s'est heurté à l'une de ses difficultés majeures : l'impossibilité d'intégrer à moins d'un comma dans notre échelle usuelle par demi-tons, les sons 7, 11, 13, 14, 21, 22, 23, 26, 28, 29 etc. de la succession des harmoniques.

Certes, dans la pratique, les tolérances de l'oreille ont suffisamment assimilé ces harmoniques aux sons les plus proches de l'échelle demi-tonale, en identifiant notamment le SI ♭ avec le septième son de la succession de DO, pour confondre une succession d'harmoniques avec l'agrégation de dominante la plus proche [1]. Mais il ne s'agit que d'une approximation, dont il est bon de constater les effets, mais qui en elle-même ne peut servir de point de départ à une théorie scientifique. Hindemith l'a si bien compris qu'il s'est interdit d'utiliser la succession des harmoniques au delà du sixième son [2].

Ceci posé, il lui était loisible, dans son *Reihe 2*, d'attribuer, conformément à la résonance, la fonction fondamentale au son grave de la quinte. Mais déjà le choix automatique du *Grundton* le plus grave, en cas de pluralité de quintes ou de quartes dans

1. CHAILLEY, *op. cit.*
2. *Theoritischer Teil*, p. 57 ; *Theory*, p. 39.

une agrégation, s'il s'explique par la prépondérance que le grave doit à la résonance, peut contredire l'écriture du contexte quant à l'importance relative des *Grundtönen* possibles.

Mieux encore, attribuer à défaut de quinte ou de quarte, le rôle de *Grundton* à la note inférieure de la tierce majeure, c'est supposer une quinte (SOL pour la tierce majeure DO MI), qui peut être totalement étrangère à l'agrégation analysée [1].

Quant à adopter la même solution pour la tierce mineure, cela pose un problème totalement insoluble par la résonance, celui de l'accord parfait mineur : Alors que l'accord parfait majeur s'impose dès les premiers termes de la résonance avec une fondamentale qui est celle-là même de la succession, Hindemith a été obligé de constater [2] que l'Accord parfait mineur n'apparaît que très subsidiairement, et sans le son fondamental de la succession, avec les sons 10, 12 et 15 de celle-ci, dont il s'était d'ailleurs interdit de tenir compte puisqu'ils dépassent le son 7.

Il n'en a pas moins posé en principe l'assimilation de l'accord parfait mineur à l'accord parfait majeur quant à la résonance. Et dans un système qui prétend transcender l'harmonie traditionnelle en même temps que les harmonies nouvelles, il n'a pas craint d'introduire une pétition de principe, en se fondant pour cela sur la tradition même qu'il voulait justifier.

Alors que son dessein était de tout fonder sur la résonance, c'est le même genre de « cercle vicieux », qui le fait fonder sur l'accoutumance de l'oreille, le choix du son grave de l'intervalle de septième comme son fondamental [3], ainsi que la fonction résolutive du triton [4].

Mais il y a plus grave encore que ces erreurs de raisonnement. Pour l'établissement de sa *Reihe 1* des parentés de résonance du DO, il commence par poser le DO (1er intervalle de la résonance : l'octave), puis le SOL (2e intervalle de la résonance : la quinte, ainsi qu'il le rappelle dans sa figure 13). Puis il fait appel au FA, comme son fondamental de la succession d'harmoniques ayant DO comme 3e son (figure 14). Ensuite intervient le LA, comme son fondamental de la succession ayant le

---

1. On peut s'en convaincre dès le second des accords examinés.
2. *Theoritischer Teil*, pages 97 et suivantes ; *Theory* pages 74 et suivantes.
3. *Theoritischer Teil*, page 103 ; *Theory*, page 80.
4. *Theoritischer Teil*, pages 105 et suivantes ; *Theory*, pages 82 et suivantes.

MI comme 3e son (figure 15). Et l'on est en droit de se demander alors pourquoi le MI n'intervient qu'après, bien que le LA n'entre en ligne de compte qu'en fonction de lui... Après le MI apparaît le MI ♭, en tant que son fondamental de la succession ayant pour 5e son le SOL (figure 16), et ensuite le LA ♭ comme son fondamental de la succession ayant pour 3e son ce MI ♭ (figure 18) ; et l'on ne peut que constater ici une nouvelle inconséquence : le LA ♭ est au DO ce que le MI ♭ est au SOL, et pourtant il succède au MI ♭ dans cette prétendue hiérarchie des parentés du DO. Le même arbitraire préside à l'apparition successive du RÉ comme Quinte supérieure du SOL, du SI ♭ comme son fondamental de la succession dont le FA est la quinte, du RÉ ♭ comme son fondamental de la succession dont le FA est la tierce majeure, du SI comme Quinte supérieure du MI, et du SOL ♭ comme quinte inférieure du RÉ ♭ (*Theoritischer Teil*, pages 57 à 59, *Theory*, pages 39 à 41), sans que rien ne vienne justifier davantage un ordre qui, en vertu des mêmes principes générateurs différemment appliqués, pourrait être tout autre.

Et l'on reste confondu devant une telle accumulation d'arbitraires et d'erreurs de raisonnement dans une théorie, qui prétendait découvrir les fondements scientifiques de l'harmonie dans la résonance, et qui n'a même pas su tirer de celle-ci les conséquences logiques. Mais s'il est véritablement impossible d'en tirer argument pour apprécier le bien-fondé de la résonance comme genèse d'une discipline générale de l'Harmonie, constatons du moins qu'elle en a fait ressortir les principaux écueils : l'accord parfait mineur, et les harmoniques irréductibles à notre échelle usuelle.

***

Il existe pourtant un moyen de les éluder, tout en poussant aussi loin que possible les conséquences authentiques de la résonance : C'est l'emploi de l'échelle par quarts de ton : Les vingt-deux premiers sons de la succession des harmoniques s'y incorporent en effet à moins d'un comma. En proportionnant les parentés de résonance relativement au son fondamental, à la fréquence d'apparition des harmoniques des quatre premiers octaves de sa succession, on peut obtenir dans cette échelle des sortes de « *Tables de parenté* » dans les conditions suivantes : Chaque intervalle possible est affecté d'un coefficient représentant le nombre d'apparition de chacun de ses deux termes dans les

quatre premiers octaves de la succession d'harmoniques dont l'autre terme est le son fondamental.

Ainsi relativement à DO, le SOL sera affecté du coefficient 3, car il apparaît trois fois dans les quatre premiers octaves de la succession des harmoniques de DO, alors que le DO n'apparaît pas une seule fois dans les quatre premiers octaves de la succession des harmoniques de SOL. Le SOL ♯ sera affecté du coefficient 2, car il n'apparaît point dans les quatre premiers octaves de la succession des harmoniques de DO, alors que le DO apparaît deux fois dans les quatre premiers octaves de la succession des harmoniques de LA ♭, etc.

On aboutit ainsi à l'établissement de la Table des affinités de résonance de DO. Et en partant de celle-ci il est désormais possible de déterminer celle de n'importe quelle agrégation. Relativement aux quatre sons de l'agrégation SOL SI RÉ FA par exemple, le son DO sera affecté, dans la Table des affinités de résonance de cette agrégation, du coefficient 8, car il s'agit de la somme des coefficients propres à l'intervalle DO RÉ ou RÉ DO (= 1), à l'intervalle DO FA ou FA DO (= 3), à l'intervalle DO SOL ou SOL DO (= 3) et à l'intervalle DO SI ou SI DO (= 1).

Voici à titre indicatif, les Tables d'affinités de résonance de DO, de DO MI SOL, et de SOL SI RÉ FA :

do do♯ ré♭ ré♯ ré ré♯ mi♭ mi♯ mi mi♯ fa fa♯ sol♭ sol♯ sol sol♯ la♭ la♯ la la♯ si♭ si♯ si si♯

8 (0 1 0 1 2 0 1 2 0 3 1 0 1 3 0 2 1 0 2 1 0 1 0)
DO

13 (2 1 3 5 2 3 2) 10 (2 5 1 2 3) 11 (1 5 1 4 5 1 2 6 0)
DO MI SOL

(8 1 4 4) 11 (3 6 1 5 5) 9 (2 7 0) 14 (4 1 4 7 2 6 3) 10 (3)
RÉ FA SOL SI

S'il s'agit véritablement d'affinités attractives, on va pouvoir déterminer le dynamisme tonal de l'accord parfait DO MI SOL ou de l'accord de Septième de Dominante SOL SI RÉ FA, en recherchant simplement de quels accords parfaits ils sont les plus proches, parmi les quarante-huit accords parfaits majeurs et mineurs possibles en cette échelle.

Mais l'on s'aperçoit alors de ceci, qui ne constitue qu'un apparentement par les notes communes :

Les accords parfaits les plus proches de DO MI SOL par leurs affinités de résonance sont LA DO MI, MI SOL SI et DO MI ♭ SOL. Les accords parfaits les plus proches de SOL SI RÉ FA

par leurs affinités de résonance sont avant tout SOL SI RÉ, puis SOL SI ♭ RÉ, puis MI SOL SI et SI RÉ FA ♯.

Quelle conclusion en faut-il tirer ?

Robert Bogdali, qui a exposé dans le numéro de *Polyphonie* [1] consacré aux « Techniques rédactionnelles », les principes essentiels que nous n'avons eu qu'à développer pour obtenir ces Tables de parenté, n'a pas manqué d'être frappé de l'inertie que ces données de la résonance attribuent aux agrégations traditionnellement considérées comme cadentielles. Et devant cette carence apparente de leur dynamisme, il n'hésite pas à les incriminer. Puisque la résonance ne les justifie point, c'est qu'elles sont, pense-t-il, totalement étrangères à toute nécessité fonctionnelle, comme l'aboutissement d'une accoutumance purement arbitraire.

Telle n'est point notre conclusion.

En réalité, ce que nous apporte ici le phénomène de résonance, c'est très exactement cette sorte de consanguinité par les notes communes qui rapproche DO MI SOL de MI SOL SI, de LA DO MI et de DO MI ♭ SOL, ou qui fait se résorber SOL SI RÉ FA sur SOL SI RÉ. Mais il serait abusif de lui faire dire plus qu'il ne peut.

Certes il a enrichi l'Harmonie de ses affinités d'octave et de quinte, qu'aucune musique n'a encore pû véritablement abolir, et de son accord parfait, dont Webern lui-même, le plus classique des musiciens sériels, n'hésitait pas à utiliser les pouvoirs ; il a facilité la consonance des agrégations qui se rapprochent le plus de ses données [2], et contribué par elles au triomphe passé de la fonction de dominante.

Mais le mécanisme même de cette fonction de dominante, comme le mécanisme des musiques qui la refusent, c'est-à-dire en d'autres termes la dynamique même de toute harmonie, n'est pas son fait.

Ce n'est pas la résonance, mais un tout autre principe, véritablement dynamique, qui déséquilibre SOL SI RÉ FA et le fait tendre avant tout vers DO MI SOL, et qui meut les harmonies non-diatoniques, qu'elles procèdent par gammes, par les douze sons, par quarts de ton, ou sériellement : le principe qui s'attache à l'une des lois les plus générales de notre univers, celle

---

1. Richard Masse, Paris 1954.
2. Chailley, *op. cit.*

de *l'attraction au plus court chemin* dont nous avons ailleurs précisé les conditions et les effets [1].

Mais il faut le dire tout net : La résonance est sans aucun doute une condition nécessaire de l'Harmonie. Elle n'en est point, sans imposture, la condition suffisante.

Edmond COSTÈRE.

---

1. *Lois et Styles des Harmonies musicales* pages 15 à 22, 40 à 48, 53 à 58, 88 à 152, Presses universitaires de France, Paris 1954 ; *Substance de la composition musicale et ses mutations harmoniques, rythmiques et mélodiques*, Polyphonie, Paris, 1954 ; *Entre l'harmonie classique et les harmonies contemporaines y a-t-il rupture ou continuité ?* dans le bulletin de la Société de Musicologie de juillet 1954 ; *Essai d'une discipline générale des Harmonies musicales*, thèse de Doctorat d'Université soutenue en Sorbonne le 20 juin 1958 et actuellement en manuscrit à la Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Paris.

NOTES ET DOCUMENTS

UN PORTRAIT DE J. G. NOVERRE
par J. B. PERRONNEAU

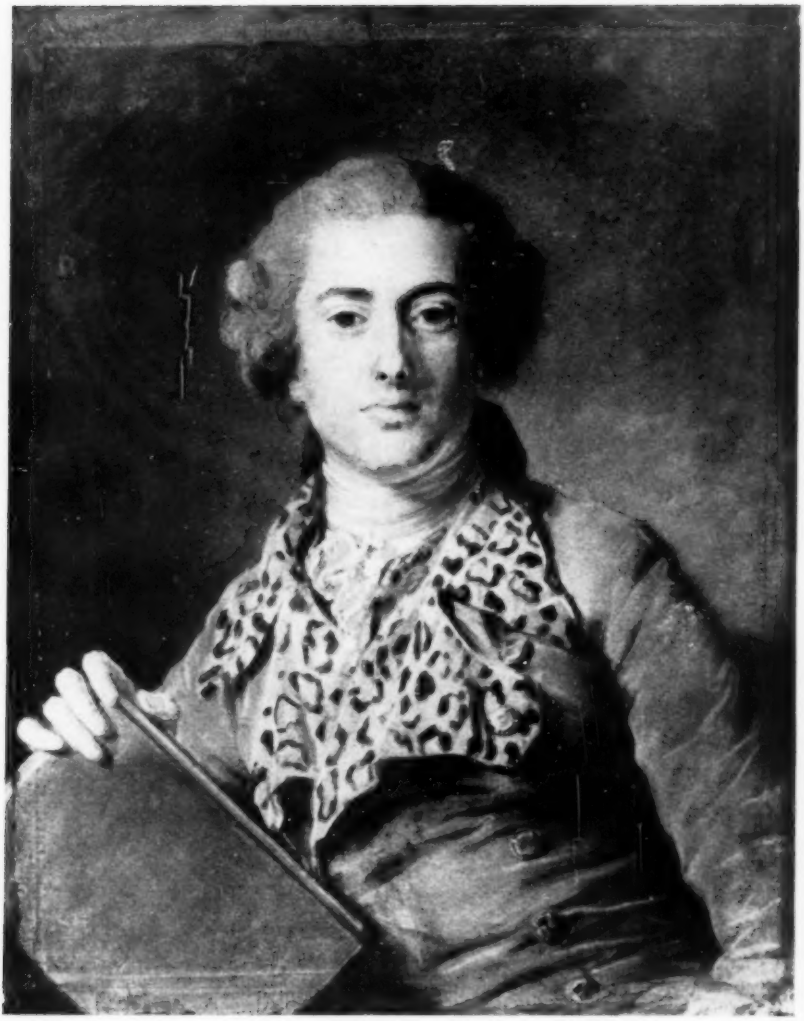
En 1908, à un moment où l'engouement pour l'art du XVIIIe siècle était à son comble, la galerie Wildenstein à Paris vendait pour la somme considérable de 66.000 francs deux pastels de Perronneau, portraits d'un homme et d'une femme, se faisant pendant. Ces pastels étaient présentés dans leurs cadres en bois sculpté et doré de l'époque et le portrait d'homme était signé en haut et à droite, à la mine de plomb. L'authenticité des tableaux ne faisait pas de doute mais les personnages représentés n'étaient pas identifiés. La seule indication permettant d'aiguiller les recherches venait des cadres où étaient figurées, pour l'homme, la lyre d'Apollon et pour la femme, les attributs de la Comédie. Les modèles devaient donc, l'un et l'autre, être cherchés dans les milieux artistiques et nous savions que la femme, au moins, avait fait une carrière de théâtre. Sensible vraisemblablement à la seule qualité artistique et non aux problèmes d'iconographie, l'acquéreur du début du siècle ne semble pas avoir fait de recherches à ce point de vue. Et c'est ainsi que ces tableaux, entrés en 1908 dans une collection particulière, demeurèrent inconnus pendant un demi-siècle. Ils furent vendus de nouveau, à Charpentier, en 1956, un million ; ils ne figurent dans aucun catalogue et n'ont pas été répertoriés dans les deux éditions successives (1910 et 1925) du livre magistral de M. Ratouis de Limay sur l'œuvre de Perronneau.

Or, M. A. *** devenu récemment propriétaire de ces deux très beaux pastels voulut en savoir plus et désira les identifier. Cette identification réussie devait donner aux portraits un surcroît d'intérêt et légitimer l'acquisition que vient d'en faire, avec l'aide de généreux donateurs, la Bibliothèque nationale pour le Musée de l'Opéra qui, on le sait, fait partie depuis 1942 de son Département de la Musique. Une étiquette de papier collé au dos de la toile qui depuis l'origine consolide le portrait d'homme, porte en effet, d'une main du XVIIIe siècle qui est peut-être celle de Perronneau la mention suivante : « Mr Novert d'origine suisse et restaurateur de la danse des anciens

celèbre pour ses balets pein par J. B. Perronneau de la Cadémy Royalle de peinture en 1764 ». Inutile de souligner, dans la *Revue de musicologie* l'importance du rôle joué par Jean-Georges Noverre dans l'histoire de la danse au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Importance aussi bien comme maître de ballet que comme théoricien. Ses *Lettres sur la danse et les ballets* paraissent pour la première fois en 1760. Dans la préface à la réédition qu'il en donne en 1927 André Levinson, cite la violence des convictions de l'auteur : « Briser des masques hideux, brûler des perruques ridicules, supprimer des paniers incommodes, ... substituer le goût à la routine... exiger de l'action et du mouvement... de l'âme et de l'expression dans la danse ; marquer l'intervalle immense qui sépare le mécanisme du métier du génie qui le place à côté des arts imitateurs... » voilà ce que voulait faire et ce que réalisa en effet Jean-Georges Noverre. On comprend que, dans les milieux de la danse, ces principes — qui nous semblent excellents — bousculaient des traditions suffisamment solides pour que leur tenant ait souvent été considéré comme un dangereux révolutionnaire. Ils expliquent les traverses que connut la vie vagabonde de Noverre. Depuis la publication de : *The life and works of the chevalier Noverre*, donnée à Londres en 1882 par Charles Edvin Noverre, depuis surtout : *The chevalier Noverre father of modern Ballet* publié par Deryck Lynham à New-York en 1950 peu de chose reste à apprendre de la vie de l'homme, né en 1727 à Paris, mort en 1810, dont la gloire s'affirma par les ballets : les *Fêtes Chinoises* et la *Fontaine de Jouvence* à Paris en 1754 et dont les luttes à l'Opéra de Paris, où Marie-Antoinette l'imposa en vain comme maître de ballets en 1776, sont connues. Mais l'iconographie de Noverre restait très pauvre. On connaît un tableau le représentant âgé, deux ou trois gravures dans lesquelles il a peut-être une quarantaine d'années, mais aucune de ces gravures n'est d'assez grand format ni d'assez bonne qualité pour nous donner une idée exacte de la physionomie du danseur.

Le pastel de Perronneau peut donc être considéré comme la pièce principale de l'iconographie de Noverre. Il est représenté de face, dans un justaucorps bleu pâle à boutons d'or avec des revers de léopard et un col de fine dentelle, un livre relié à la main. Tout dans ses traits et son attitude confirme l'extraordinaire certitude qu'il eut toujours d'être un homme de génie. Dans un mémoire à M. de La Ferté il écrivait, en 1780 : « Je me suis acquis une célébrité que l'envie même n'a pas osé me disputer ». Le regard en même temps pétillant et dominateur, de ces yeux bruns, l'air provocant de ce nez droit et fin, sa pose elle-même montrent un homme porté à mépriser tout ce qui n'est pas lui. Il ne parviendra cependant pas à dominer la caballe qui se formera contre lui à l'Opéra de Paris et qui l'obligera à abandonner une situation qu'il avait si ardemment convoitée.

Sa femme, représentée comme lui de face et à mi corps, dans un corsage bleu clair décolleté, avec un tour de cou de la même soie bleue



NOVERRE
Pastel par J.-B. Perroneau.
(Musée de l'Opéra.)

et une sorte de cape presque noire bordée de fourrure, a sans doute une physionomie moins attirante. Les attributs sculptés sur le cadre rappellent la carrière qu'elle fit en partie à la Comédie française et qu'elle continua d'abord en Angleterre, lorsqu'elle y accompagna son mari dans la troupe de Garrick. Quoique l'acquisition fût moins essentielle pour la collection nationale, il nous a paru difficile de séparer ces époux, peints en 1764 par le grand pastelliste et restés à côté l'un de l'autre depuis près de deux siècles.

L'état de conservation des deux pastels est bon. Pourquoi les dimensions initiales (0.65 × 0.52 pour Noverre, 0.60 × 0.44 pour sa femme) furent-elles agrandies dès l'origine par le peintre à l'aide d'un entourage de papier collé, pourquoi le fond vert neutre sur lequel se détachent les portraits eux-mêmes est-il fatigué, c'est ce qu'une étude approfondie des tableaux révèlera peut-être.

L'essentiel est que maintenant les historiens aient à la base de leurs travaux sur la danse un portrait vraiment révélateur de celui qui, de l'avis unanime, est en effet le rénovateur de la danse des anciens et, suivant une expression maintenant consacrée, un des plus grands « dieux » de la danse.

Louis-Marie MICHON.

A PROPOS DES « NOTTES INÉGALES »

La première fois que la mention *Nottes égales*, placée au-dessus d'une basse en croches, tomba sous mes yeux, je ne fus pas médiocrement étonné ; fort de mon savoir « XXe siècle », je supposai d'abord qu'il s'agissait de quelque avertissement donné *ex cathedra* par un auteur à des interprètes supposés inférieurs à leur tâche ; mais l'étude des théoriciens du temps m'avertit rapidement de mon erreur, et me démontra que c'était le signe d'un usage spécifiquement français, dont on peut saisir la trace dès 1550. Voici en quoi il consiste : dans une suite de croches « on a coutume d'en faire une longue et une brève successivement parce que cette inégalité leur donne plus de grâce... c'est *au goût* à déterminer si elles doivent être peu ou beaucoup inégales : il y a des pièces où il sied bien de les faire fort inégales, et d'autres où elles veulent l'être moins ; le goût juge de cela. » (Saint-Lambert, 1702). En 1775 Engramelle précise : « Quelques petits essais feront rencontrer le bon et le meilleur pour l'égalité ou l'inégalité ; l'on verra qu'un peu plus ou un peu moins d'inégalité dans les notes change considérablement le genre d'expression d'un air. » Voici donc un procédé d'interprétation qui nous échappe aujourd'hui, et auquel les gens des XVIIe et XVIIIe siècles étaient très sensibles.

Avec le progrès des études musicologiques, un nombre croissant d'artistes et d'amateurs s'est initié aux particularités de notre ancienne musique ; et, comme il arrive toujours en pareil cas, les

néophytes sont disposés à voir partout des *nottes inégales*, ce qui explique l'abondante distribution de rythmes pointés qui truffent certains récents disques, avec une générosité qui surprendrait sûrement leurs auteurs, s'ils pouvaient revenir parmi nous.

La question a été signalée depuis longtemps à l'attention des musiciens : on trouve dans Dannreuther (*Musical Ornamentation*, fin du XIXe s.), et dans les écrits de W. Landowska (vers 1910), quelques mots à son sujet. En 1913, je lui ai consacré un article dans la *Tribune de Saint-Gervais*, revu et complété dans mon *Interprétation de la Musique française de Lully à la Révolution* (1934). Entre temps avaient paru *Les Agréments et le Rythme* de Jane Arger (1917) et, plus près de nous *The Interpretation of the Music of the XVIIe and XVIIIe centuries* par A. Dolmetsch. Il est donc possible de se faire une idée suffisamment précise de cette matière. Sans entrer dans les détails, on peut rappeler qu'aux mesures 2, 3, 3/4 on faisait les croches inégales ; les doubles croches l'étaient aux mesures C, 6/8, 9/8, 12/8. Mais il y avait de nombreuses exceptions ; en voici quelques-unes : 1° les notes qui auraient dû être inégales se faisaient égales lorsqu'elles étaient mêlées de notes de valeur inférieure (p. ex. croches mêlées de doubles croches) ; 2° lorsque les sons se succèdent par degrés disjoints ; 3° dans les parties d'accompagnement. Ces prescriptions, et bien d'autres, restreignaient beaucoup l'usage des notes inégales. Il ne faut donc pas, — tel l'automobiliste qui s'arrête immanquablement au feu rouge, — appliquer la règle générale automatiquement et sans discernement, d'autant plus qu'aujourd'hui nous ne vivons plus dans l'ambiance de cette musique. On examinera avec soin, dans chaque cas, si la règle de l'inégalité doit jouer ; dans l'affirmative, il sera nécessaire d'en régler la durée (2/3, 3/4, 3/5...) d'après le caractère de la pièce.

C'est ici le lieu de se souvenir de la différence entre l'esprit géométrique et l'esprit de finesse, — auquel les musiciens de ce temps donnaient le nom de « goût », et qui était pour eux le juge suprême et infaillible de tous les litiges esthétiques...

E. Borrel.

DOCUMENTS SUR LES CORPORATIONS DE MAITRES FAISEURS DE CORDES A TOULOUSE A LA FIN DU XVIIe S.

M. Trémoulet nous a confié les documents ci-dessous, pensant qu'ils étaient susceptibles d'intéresser les lecteurs de la *Revue de Musicologie*. Nous tenons à le remercier de la confiance qu'il nous a témoignée, tout en souhaitant qu'il puisse poursuivre ses recherches dans les minutiers du Languedoc et de la Gascogne, afin d'éclairer l'histoire de la musique instrumentale dans ces deux provinces.

L'intérêt des documents que nous publions ici n'échappera à aucun musicologue. Ces textes viennent encore enrichir l'histoire des contacts entre l'Italie et la France à la fin du XVIIe s., puisque ce sont deux familles d'artisans romains, les Dangeli et les Thieri, qui sont venues s'installer à Toulouse et qui y ont fait souche jusqu'en 1850 [1]. Ils appartiennent à cette catégorie d'artistes, de facteurs, d'instrumentistes ou d'interprètes qui, par l'intermédiaire de la Provence, ont établi des liens permanents entre la France et les principaux foyers de la Péninsule : Venise, Florence, Rome. Il serait intéressant de savoir qui les a attirés à Toulouse.

Dans un précédent article [2], nous avons cru pouvoir signaler l'apparition de l'opéra, partant, de la « symphonie », en cette ville, dès 1696. L'installation de ces Romains coïncide sans doute avec celle d'un orchestre d'opéra, d'une Académie de musique... En outre il est clair qu'ils fournissent des cordes aux simples maîtres à danser...

Il est également ici question de luth, de guitare. Et l'on aperçoit, à lire ces statuts, combien les corporations étaient défendues, et combien l'esprit de la dynastie semblait y régner.

Norbert DUFOURCQ.

TOULOUSE, Archives du Capitole. Réf. HH 7. Statuts des Métiers.

Statuts dressés par Angelo Dangeli et Marco Thieri, romains de nation, maistres faiseurs de cordes de violon, lut, viole et autres instruments musicaux, soubs le bon plaisir de MM. les Capitouls.

I

Premierement ont statué soubs le bon plaisir des dits sieurs Capitouls qu'en consideration de ce qu'ils fondent les presents statuts, ils seront reçus maistres sans faire aucun chef d'œuvre ni payer aucun droit, auquel effet ils presteront le serment par devant les dits sieurs Capitouls et prendront lettres de leur réception, qui leur seront expediées par le greffier de la police.

II

Item ont statué que la confrairie du dit mestier sera erigée dans l'église du couvent des Pères Jacobins et chapelle du glorieux Saint-Erasme, qui sera la feste voitive du dit mestier, et que ceux qui seront

1. Vers 1700, un fils d'Angelo Dangeli s'était établi comme maître faiseur de cordes à Strasbourg. Un Thieri était encore à Lyon en 1790.

2. Revue de Musicologie, juillet 1957, *Les chapelles de musique de Saint-Sernin et Saint-Etienne de Toulouse, dans le dernier quart du XVIIe siècle.*

reçus maistres à l'avenir seront tenus payer pour le droit de chapelle et reception au dit mestier savoir à la dite chapelle confrairie cinq livres, autant à la ville, autant à l'hospital St-Jacques.

III

Item ceux qui voudront parvenir à la maistrise seront tenus se présenter aux bayles et maistres du dit mestier pour leur demander à faire chef d'œuvre, qui consistera à bien décharner les bouyaux, les rafraichir, lisser, tordre, plier et empaqueter les cordes une douzaine de chaque espèce, bien préparer l'eau forte pour donner le dernier assaisonement aux cordes.

IV

Item il sera prohibé et defendu aux maistres du dit mestier, qui sont du present et qui le seront à l'avenir, de prendre aucun apprenti pour moins de temps que de cinq années à peine de vingt cinq livres et nullité d'apprentissage, et de repondre du dit apprenti de tous despends dommages et interets.

V

Item qu'aucun compaignon ne pourra estre recu maistre au dit mestier qu'il n'aye servi leur maistre en la dite qualité de compaignon pendant trois années à compter du jour que son apprentissage aura fini, et qu'il se soit trouvé suffisant et capable par les bayles et maistres.

VI

Item qu'après que le dit aspirant aura été jugé capable de la dite maistrise et son chef d'œuvre trouvé par les dits bayles et maistres bien et duement fait, les dits bayles et maistres le presenteront par devant les dits sieurs capitouls pour y étre recu par eux et lui faire preter le serment en tel cas requis.

VII

Item les fils de maistres seront recus à la dite maistrise sans payer aucun droit ni faire aucun chef d'œuvre, à la charge néanmoins de venir preter serment devant les dits sieurs Capitouls et prendre leur lettre de reception avant pouvoir faire l'exercice de la dite maistrise.

VIII

Item les veuves de maistres pourront faire travailler du sus dit mestier pendant leur veuvage et jouiront des droits et avantages de

la dite maistrise, en payant le droit de confrairie et autres charges du dit mestier.

IX

Item chaque maistre du dit mestier et veuve faisant travailler du sus dit mestier pendant leur veuvage, seront tenus payer pour droit de confrairie la somme de vingt sols.

X

Item les compaignons du dit mestier gaignant gaiges paieront pour droit de confrairie aux dits bayles la somme de dix sols.

XI

Item a été statué et ordonné que les maistres qui sont a present et le seront à l'avenir, ne pourront tenir plus d'un apprenti à la fois, ni pour moins de temps de cinq années, comme dit cy dessus, pour qu'il se puisse mieux perfectionner au dit mestier, duquel apprentissage sera passé contrat par devant notaire, et sera tenu payer le maistre ou faire payer au dit apprenti la somme de trois livres pour son droit de confrairie une fois payable.

XII

Item qu'il sera prohibé et defendu à toute sorte de personnes n'estant maistre du dit mestier de travailler ni de faire travailler aucune corde de lut ny autre ouvrage dependant du dit mestier, à peine de vingt cinq livres et confiscation des ouvrages et outils.

XIII

Item que la veille de St Erasme, feste voitive du dit mestier, vespres seront dites à la dite chapelle, auxquelles tous les dits maistres, maistresses et compaignons seront tenus assister ensemble, le lendemain à la messe qui y sera celebrée, à peine contre chaque maistre et maistresse d'une livre de cire blanche et aux dits compaignons demi livre, sauf legitime excuse, pour le luminaire de la dite chapelle.

XIV

Item que quand aucun maistre viendra a décéder tous les autres maistres et maistresses seront tenus d'assister à la sepulture, sauf légitime excuse.

XV

Item qu'il est prohibé et defendu aux dits maistres qui sont de present et seront à l'avenir, de se sustraire ny suborner les compaignons les uns aux autres, ny en prendre aucun que préalablement il ne se soient informé avec le dit maistre d'où le dit compaignon sortira, s'il est content et satisfait du dit compaignon, à peine de vingt cinq livres.

Fait à Toulouse, le vingt sept septembre mil six cent quatre vingt dix.

signé : Angelo Dangeli
Marco Thieri

A vous MM. les Capitouls de Toulouse,
supplient humblement Angelo Dangeli et Marco Thieri, romains, disant qu'estant venus en cette ville pour y establir la manufacture de cordes de toutes sortes d'instruments musicaux, ils auraient dressé les articles des statuts pour en fonder la maistrise, ce qui ne se peut que de votre autorité. Ce considéré plaira de vos graces MM. ordonner le registre des dits statuts et qu'ils seront observés sous leurs peine y contenues et seront bien signés.

signé : Angelo Dangeli
Marco Thieri

[Suit l'ordonnance d'exécution des Capitouls, qui ne semble pas présenter d'intérêt.]

. . . . . .

TOULOUSE, Archives du Capitole. Réf. HH 7. Statuts des Métiers.

L'an mil six cent quatre vingt onze, le vingt huitieme jour de janvier à Toulouse après midi, regnant Louis par la grace de Dieu roy de France et de Navarre, par devant moy, notaire personnellement est establi Angelo Dangeli d'une part et Marco Thieri et Barthelemy Guelfo, tous trois faiseurs de cordes d'instruments musicaux de la presente ville d'autre, lesquelles parties de leur gré ont convenu et arresté qu'à leur nom sera presentée requete devant MM. les Capitouls de cette ville de vouloir agréer qu'ils additionnent à l'article septieme des statuts qu'ils ont fait devant les dits sieurs Capitouls portant qu'a l'avenir aucun fils de maistre ne pourra parvenir à la maistrise du dit mestier qu'après le décès de son père un de la famille tant seulement, et que les veuves ne pourront jouir de la dite maistrise qu'en cas de décès de ses enfants, et que le dit Angelo Dangeli pourra prendre pendant sa vie tous les bouyaux des chevrotiers qui sont establis à la Place du Salin, à quoi les dits Thieri et Guelfo consentent par exprès et à l'égard des bouyaux qui se feront dans la Place

de la Pierre des chevrotiers y establis ensemble tous ceux des bouchers de la dite ville qui sera partagé egalement entre tous trois, à l'exception toutefois de ceux de la Place du Salin, qui appartiendront au dit Dangeli, ainsi qu'a esté dit, auquel effet l'achat des dits bouyaux sera fait en commun et payé egalement et par moitié tout dol et fraude cessant et chacun de son ouvrage fera et disposera comme bon luy semblera, sans pourtant que les dits Thieri et Guelfo soient tenus de rien contribuer à l'achat que le dit Dangeli fera des dits bouyaux des chevrotiers du Salin.

Ainsi a été convenu et arreté...

[Suivent la supplique aux Capitouls et l'ordonnance de ceux-ci.]

. . . . . .

TOULOUSE, Archives du Capitole. Réf. HH 7. Statuts des Métiers.

L'an mil sept cent onze et le vingt unieme jour de fevrier à Toulouse avant midy, par devant nous, conseiller du roy, commissaire aux inventaires, notaire, furent assemblés dans notre maison, rue de la Pome, les sieurs Angelo Dangeli, Marco Thieri, Jean Pierre Galentin, Antoine Dangeli, Donat et Henri Thieri, maistres faiseurs de cordes d'instruments musicaux du dit Toulouse, auxquels le dit Angelo Dangeli ancien aurait representé qu'ayant formé une maitrise pour l'utilité publique et établi entre eux une confrairie pour soutenir et perpetuer l'un et l'autre, ils auraient fait des statuts contenant des reglements pour leur profession en l'année mil six cents quatre vingt dix, sous l'autorité de MM. les Capitouls comme la police leur appartenant qui les avaient autorisés par ordonnance qu'ils firent confirmer par arret du parlement du onze décembre 1696 aux modifications qu'il contient. Depuis lesquels statuts le dit Dangeli ancien s'est appercu que l'article trois des dits statuts n'est pas assez expliqué à l'egard des cordes qui doivent étre faites par les aspirants au chef d'œuvre et qu'il croit néanmoins nécessaire pour l'avantage du public que dans cet article se trouvent confondus les fils des maistres qui ayant été toujours privilégiés dans toutes les maistrises doivent étre distingués dans celle cy, que l'article 8 des dits statuts les veuves des maistres toujours distinguées dans les autres maistrises ne l'ont pas esté dans la leur par le dit article, ce qui neanmoins luy parait juste, puisque de pouvoir tenir boutique après la perte de leurs maris cela ferait pour elles quelque indemnité à quoi il pourrait estre pourvu par les maistres assemblés, en addition aux dits articles trois et huit, et qu'ils trouveront a propos soit à l'egard du nombre de cordes pour le chef d'œuvre qu'en distinguant les fils des maitres d'avec les autres aspirants et en promettant aux veuves des maistres de tenir boutique et faire travailler après le décés de leurs maris priant les dits maistres assemblés de vouloir deliberer sur le tout ce qu'ils trouveront necessaire pour la vente de leur corps et du public, sur lesquelles propositions et par

tout ce qui a esté dit en particulier par chacun des dits maistres a cet egard ils ont sous le bon plaisir de MM. les Capitouls unanimement délibéré qu'additionnant à l'article 3 de leurs statuts et l'expliquant en tant qu'il est besoin pour le bien public qu'au dela de ce que le dit article oblige de faire par les aspirants pour leur chef d'œuvre les dits aspirants seront tenus d'empaqueter 12 paquets de chaque espèce de cordes, chaque paquet composé savoir celui de violon de 30 cordes, celui de guittare de 60 cordes, celui pour monter les orloges de 60 cordes, 12 paquets de chanterelles blanches pour violon, 12 paquets de secondes blanches, 12 paquets de troisièmes blanches, 12 paquets de quatriemes blanches, 12 paquets de chanterelles bleues pour violon, autant de secondes, de troisiemes et de quatriemes, 12 paquets pour guittare blanches, autant de paquets rouges, autant de paquets bleues, 12 paquets bleues pour orloge et autant de rouges, 12 cordes darçon pour les chapeliers et 12 cordes pour les tours de cotelier et potier d'estain, la moitié de toutes les dites cordes appartiendra à la chapelle et l'autre moitié a l'aspirant. Delibèrent encore qu'a l'egard des fils de maistres, ils ne seront obligés a faire pour leur chef d'œuvre que la moitié de l'ouvrage cy dessus, mais que pour les autres aspirants qui leur demeurera en payant les droits de chapelle conformement à l'article second des statuts. Deliberent encore que l'article 8 des memes statuts voulant favorablement traiter les veuves des maistres et les indemniser en quelque sorte de la perte de leurs maris, comme il est uzé dans tous les corps des autres mestiers que les dites veuves pourront tenir boutiques ouverte, travailler et faire travailler du dit mestier pendant seulement leur veuvage et non autrement, derrogent quand a leur egard à tout ce qui peut avoir esté fait a ce contraire, soit par les dits statuts qu'autrement ce qui demeurera corrigé à l'egard des dites veuves, ont deliberé encore que pour entretenir parmy les maistres la paix, la tranquilité et l'intelligence qui soutiennent le corps qu'aucun maistre ne pourra en son particulier acheter aucun bouyau d'aigneau, chevrau, brebis et mouton a aucun agnellier et boucher pour son usage particulier, a peine de vingt cinq livres pour chaque contravention, moitié pour la chapelle et l'autre pour l'hospital général St Joseph de la Grave, lesquels bouyaux seront partagés esgualement entre tous les maistres chacun payant sa part, et lorsque les dits bouyaux seront portés par quelque personne que ce soit chez aucun maistre, il sera obligé de le déclarer aux autres maistres de les avoir recus pour estre partagés entre eux soubs les mémes peines de vingt cinq livres pour chaque contravention, lesquelles peines ne pourront estre remises ny modérées soubs quelque cause et pretexte que ce soit et que sous la meme peine aucun maistre ne pourra faire aucun marché des bouyaux avec les bouchers et chevrotiers qu'en presence de bailles. Et afin que la presente deliberation contenant les sus dits reglements et additions aux statuts aye toute sa force et soit executée suivant sa teneur, il a eté delibéré que l'auto-

risation en sera demandée à MM. les Capitouls dans les formes ordinaires.

signé : Angelo Dangeli, baille
Marc Thieri
Gualentin
Henri Thieri
Donat
Angeli

Signé à l'original qu'il est au pouvoir de nous notaire soussigné.

Milhet n^e^.

ALEXANDRE-JACQUES-DENIS THOMELIN

Nous avons naguère ici même présenté le testament de Jacques Thomelin [1], seul maître connu de François Couperin ; plus récemment M. N. Dufourcq [2] a fait état de son engagement comme organiste de St-Jacques et M. J. Bonfils [3] a publié la seule pièce connue d'un Thomelin, qui, nous le verrons, ne peut être que lui. Nous voudrions ajouter encore une mince gerbe de documents en les reclassant dans l'ensemble de la moisson [4].

Le père de notre organiste, Jacques Thomelin, est un écrivain public, et cette profession s'accompagne très souvent au XVIIe siècle d'amateurisme musical. Il est bourgeois de Paris mais sa parisianité semble récente (les origines briardes que Lhuillier attribue à cette famille résultent apparemment de l'interprétation abusive de la présence au XVIIIe à Melun de descendants Thomelin). Il habite rue de la vieille Harengerie (paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois) jusqu'en 1650 [5], où il loue pour 200 livres une vaste maison rue des Postes (par. Saint-Etienne-du-Mont). Il s'y installe aussitôt avec sa femme Marie Balestel et ses quatre enfants, Guillaume, Jacques, Martin et Marie, qui restera fille. Le second fils, qui signe pour éviter la confusion Jacques-Denis, a déjà fait ses études d'organiste. Aucun acte ne citant d'ami musicien, nous ignorons tout de cette formation. Il a obtenu au début de 1653 deux orgues dont l'un au moins avait été tenu par Pierre Driart qui venait de mourir : celui de la paroisse Saint-André-des-Arts, vieil instrument, service important suffisamment payé, et celui du grand couvent des Carmes, Place Maubert, bel instrument neuf de

1. *Revue de musicologie*, XXXVIII.
2. Numéro spécial de la *Revue musicale* : *Musique instrumentale au XVIIe siècle.*
3. *L'Organiste liturgique* N° 18.
4. Ils sont extraits du Minutier Central et nous remercions Mes Delesalle, Godet, Fontana et Blanc, notaires, de nous avoir autorisé à consulter leurs fonds.
5. Min., LXV, 20, 5 mai 1650.

V. de Heman (1639) dont le service conventuel était d'autant plus facile à cumuler qu'en attendant les élèves, Thomelin pouvait recourir aux services de son frère Guillaume qui, tout en continuant le métier paternel, était très capable de faire l'organiste remplaçant. Ainsi assuré du lendemain Jacques se marie. Au contrat du 10 novembre 1653, il n'a de famille que ses parents, ses amis sont ceux de son père [1].

La future, Hélène Du Melin, fille d'un orfèvre parisien apporte la dot alors respectable chez ces gens modestes de 2.400 l. Il est vrai que là dessus 200 représentent le trousseau et 400, deux années de pension que le jeune ménage prendra chez l'orfèvre. Après cette cohabitation, Thomelin se rapproche de Saint-André et se loge Rue du Fouarre [2]. C'est aussi tout près du splendide orgue que les fils Thierry achèvent après la mort de leur père et sur ses plans, pour l'abbaye de Saint-Germain-des-Près [3]. Thomelin en sera le premier titulaire (1667). Il s'y fera suppléer par Quesnel, petit fils du peintre du Roi (?), qui partira au Canada, puis par Tassin, son élève, à qui il laissera le titre même vers 1685 [4].

En 1669, la mort d'Étienne Richard [5], dont le père a pu être son maître, ouvre à Thomelin l'accès d'une tribune paroissiale à bons gages et solide casuel, celle de Saint-Jacques-de-la-Boucherie. L'accord est passé le 22 juin 1669 et l'orgue de Saint-André confié dès lors à Claude de Montalan. L'instrument de Saint-Jacques, bien que vieux aussi (Langhedul 1588), a été régulièrement modernisé (1604, v. 1615, 1631, 1636, v. 1646) et vient d'être mis définitivement au point par Enocq, qui l'a rendu aussi parfait qu'aucun autre (1659) [6]. Le facteur Jean de Joyeuse a donc peu à faire pour remettre à Thomelin un orgue en bon état dont il sera responsable et qu'il entretiendra et fera revoir si soigneusement qu'aucun relevage ne sera nécessaire de son vivant. Après sa mort, une visite demandée par les marguilliers trouva l'orgue bien fatigué. Ils firent aussitôt procès à la succession, au Châtelet et au Parlement. Antoine Foucquet, organiste de Saint-Eustache, ami du défunt appelé comme expert, conclut que la décadence de l'orgue relevait des « grosses réparations » qui n'incombent jamais à l'organiste. La succession indemnisa les marguilliers de leurs frais avec 100 l. et le neveu Thomelin, pour avoir la place, promit de payer la réparation.

Le nouvel organiste de Saint-Jacques fut logé par la fabrique (bail

1. Min., XXXIII, 299.
2. 20 mars 1660.
3. Cf. F. Raugel, *Les grandes orgues du département de la Seine*. Mais l'instrument fut commandé à Thierry, non à Thibaut. Transféré à Saint-Eustache, il y a péri en 1844, à l'exception de quelques tuyaux d'anches placés par Dallery dans celui de Saint-Merry.
4. A. N., H 5. 4276/7.
5. Minutier, II, 245.
6. Nous espérons publier un jour une monographie de cet instrument disparu mais important en son temps.

du 24 avril 1670) [1], dans un logement théoriquement équivalent à celui qu'avait Richard rue du Petit Crucifix, et qu'on lui louera pour les 200 l. de son fixe. Il s'agit d'une maison complète rue des Lombards, avec cour, puits et dépendances. Il y a aussi une boutique que Thomelin souslouera bientôt à un épicier de la rue de la Verrerie [2]. Bientôt aussi, peut-être par échange, il s'installera définitivement dans cette rue de la Verrerie, tout en restant locataire en titre rue des Lombards [3].

Nous savons au surplus bien peu de choses sur la période brillante de sa carrière. Il est souvent appelé comme expert : 1671 à Saint-Jean-en-Grève [4] ; 1674 à Saint-Pierre-des-Arcis [5]. Il fait aussi réparer son orgue des Carmes. François Ducastel en complète la pédale en 1677 et Alexandre Thierry fait en 1688 un relevage expertisé par Jean Racquet pour les moines et pour lui par son ami Montalan [6]. En 1678 c'est le concours devant le roi. La charge devenant par quartier, il peut se dire *premier* organiste de Sa Majesté [7]. Entre 1679 et 1685 ce sont les leçons au jeune Couperin. Aurait-il aussi été le maître du frère de Delalande, François, qui se dit en 1685 organiste de Saint-Jacques (comme il le faisait l'an précédent de Saint-Gervais) ce qui implique au moins une promesse de survivance outre des remplacements suivis [8] ? Pendant ces années (avant 1685), il change de signature et se fait appeler Alexandre, signant A. J. ou A. J. D. Thomelin [9]. (Nivers aussi n'a-t-il pas un beau jour ajouté Gabriel à Guillaume ? et Louis XIV a même dû interdire ces pratiques dans la rédaction des titres de rentes). Sa vie familiale c'est l'éducation de ses deux filles. La cadette épousa Nicolas Aunillon, substitut du Procureur général au Grand Conseil, mais aussi homme d'affaires et apparemment bien résolu à faire fortune (début 1683) [10].

L'aînée semble avoir été d'un caractère difficile. Née avant 1660 elle restait fille et se disputait avec son père vieillissant au point qu'il formule contre elle une plainte (au Chatelet ?) en avril 1693, plainte que la maladie du père fait d'abord oublier, mais qui reviendra sur le tapis dans les querelles ultérieures.

Dans ses derniers jours, Thomelin, nous l'avons vu par son testament pense surtout à sa succession d'organiste, qu'il veut assurer à son neveu. Quatre jours après avoir testé, il meurt, le 28 octo-

1. Min., II, 247.
2. 30 janvier 1672, XXXIX.
3. Avant le 13 octobre 1677, obligation à sa tante, (XCVII).
4. A. N., LL. 797.
5. LL. 913 et Minutier, LXVI, 211.
6. *Id.* LXV, 46 et 123.
7. A. N., Z. 1343, 19 juin 1678.
8. Cf. *Michel Delalande*, Paris 1957.
9. Cf. 28 juin 1690, 20 juillet 1690, 17 janvier 1692 (XCVII).
10. Opérations diverses, 29 janvier 1681 (V), 21 septembre 1690, 15 et 17 décembre 1690, 6 mars 1691 (XCVII).

bre 1693. L'inventaire des biens « délaissés par Alexandre Jacques Thomelin, secrétaire ordinaire de la chambre du Roy, premier organiste de sa Chapelle » [1] est fait seulement le 10 novembre. Il est malheureusement succinct, le partage des meubles s'étant fait à l'amiable entre les filles et la mère. Restent seulement cités quatre coffres, le premier contient, fait assez insolite, 3.000 l. en espèces ! qui sont sans doute le reste des 9.000 l. souscrites le 9 juillet 1682 et remboursées le 28 juin 1690, dont 2.000 l. seulement avaient été réemployées les 20 juillet 1690 et 17 janvier 1692 [2]. Dans le second sont les papiers de famille. Heureusement nous apprenons en outre que « à l'esgard des livres et papiers de musiques nottez de la composition du deffunt sieur Thomelin, appartenant à ladite communauté et lesquels se sont trouvez dans deux coffres, lesdites partyes n'ont aussy desirez en estre fait particuliere mention ny inventorié, ains ont estez en cette estat laissez en la possession de ladite dame veuve Thomelin... » Un premier partage fut fait aussitôt [3], la veuve acceptant ensuite de prêter une partie des disponibilités à son gendre désireux d'acheter une charge qui sera celle de président de l'élection de Paris. Puis elle se retire avec sa fille aînée rue des Prouvaires, emportant avec elle les manuscrits.

Tout aurait, peut-être, bien été, sans le mariage tardif de la fille aînée, sous l'influence sans doute de la tante Du Melin, fille de l'Union Chrétienne (ou de Saint-Chaumond, pour l'éducation des nouvelles converties ; ce qui la met en rapports avec Fénelon). Marie-Madeleine Thomelin est un beau parti avec ses 24.000 l.. Le futur est un homme d'affaires, François Collesson, commis de Dupille, receveur général des finances de Lyon et commissaire aux vivres des armées. Au contrat signé le 18 mars 1695 [4], figurent comme amis des futurs les Enfants de France (Bourgogne, Anjou, Berry) avec leurs principaux officiers dont le précepteur Fénelon : une page de signatures de marque que le notaire est allé chercher à Versailles [5]. Parmi les plus simples amis relevons Christophe Ballard, l'éditeur de musique.

Mais il fallut alors faire des comptes, non sans querelles. Bientôt la cohabitation devient impossible et la veuve se retire fin 1696 à l'Union Chrétienne, emportant ou vendant ses meubles au nouveau ménage, avec une décharge notariée [5], mais cela ne fait pas le compte d'Aunillon : querelle, procès, la veuve déshérite sa fille aînée à qui elle réclame des meubles et en particulier « luy rendre la plus considerable et meilleure partie des papiers de musique qu'elle avoit en sa possession quand elle demeurait » chez elle. A quoi Collesson répond

1. XCII, 284.
2. 11 nov. 1693, (XCVII, 284).
3. LXIII, 1682 (Def.), cf. note 19.
4. XCVII.
5. XCII, 25 sept. 1696.

qu'elle a tout emporté. Où sont allées les musiques ? En tous cas ce n'est pas directement d'elles que provient la pièce publiée par M. Bonfils. Dans le recueil qui la contient, elle voisine avec des œuvres d'auteurs antérieurs ou au plus contemporains de J. D. Thomelin. Il ne peut donc s'agir du neveu. Le talent modeste du frère Guillaume ne semble pas non plus en cause. On peut donc sans crainte l'attribuer à l'organiste du Roi.

Un accord amiable du 21 septembre 1698 [1] essaye de liquider tous les différends subsistant entre Hélène Du Melin, retirée dans la maison de campagne d'Aunillon à Vitry, et ses filles. Il ne reste plus que quelques rentes à éteindre dans les années suivantes, mais l'intérêt musicologique (et bien mince) serait à reporter désormais sur le neveu et sa descendance.

P. HARDOUIN.

UNE ADRESSE DE DIEUPART A LONDRES

La vie de Dieupart, qui se prénomme décidément François malgré la tradition des dictionnaires [2], est si mal connue qu'une simple adresse n'est peut-être pas à négliger. Le 8 février 1714, il a passé procuration par devant Isaac Delpech notaire dont il est « bien connu », comme « François Dieupart demeurant en cette ville de Londres en la paroisse Saint-Jacques de Wesminster ». Le procurateur Pierre Garraud est marchand à Paris, il s'agit de toucher quelques rentes non désignées [3]. Proviendraient-elles de la succession de François Dieupart, son père (?). Ce dernier, maître chandellier île Notre-Dame, avait épousé, le 18 sept. 1667, Marie Mancourt d'Amiens fille de Marie Dumage [4]. Il était fils d'un laboureur de Guisignies (?).

P. HARDOUIN.

NAISSANCE ET MORT DE JEAN-BAPTISTE ANET (1676-1755)

C'est au service de Stanislas Leszczynski, roi de Pologne et duc de Lorraine, que le célèbre violoniste Jean-Baptiste Anet — dit souvent « Baptiste » — passa la dernière partie de sa vie. On ne sait rien des raisons qui le poussèrent à interrompre sa carrière versaillaise et parisienne pour se fixer à la cour de Lunéville. Le roi de Pologne avait-il goûté le jeu de l'artiste au point de ne pouvoir se priver de

1. XCII, 301.
2. Comme l'avait déjà constaté Paul Brunold.
3. Minutier, CII, 233.
4. *Id.*, LXXII, 57.

l'entendre ? Le virtuose s'était-il senti faiblir et avait-il préféré cacher à son public ordinaire le déclin d'un talent jusque-là fameux ? On pourrait multiplier longtemps sans succès les suppositions de ce genre : mieux vaut avouer simplement notre ignorance.

En revanche, il est établi qu'Anet n'arriva en Lorraine qu'avec Stanislas et ne fut pas attaché au prédécesseur de Leszczynski, le duc François III de Lorraine : son nom ne figure sur aucun des états de la musique de ce prince [1]. Ce qui est également certain, c'est qu'Anet n'eut jamais à la cour de Lorraine d'autre titre que celui d' « ordinaire de la musique » ; les allégations de Jacquot, d'après lesquelles Desmarest aurait exercé jusqu'à sa mort en 1741 les fonctions de surintendant de la musique qu'il assumait depuis 1707 et aurait été remplacé en cette qualité par Anet, sont autant d'erreurs grossières [2]. Après le départ des princes de la maison de Lorraine en mars 1737, Desmarest préféra prendre sa retraite, non, semble-t-il, par fidélité à la dynastie qui s'en allait, mais parce qu'il était âgé et fatigué. Stanislas, lorsqu'il s'établit en Lorraine, prit pour maître de sa musique Louis-Maurice de La Pierre, mort en 1753, auquel succéda un certain Charles Piton.

Le séjour d'Anet à Lunéville dura dix-huit ans ; il s'y éteignit le 14 août 1755, laissant une maigre succession. Il logeait alors dans une simple chambre, louée à un chaudronnier de la ville, qui, lors de l'apposition des scellés le jour même du décès, déclara aux officiers du bailliage que tout l'ameublement de la pièce lui appartenait [3]. L'inventaire après décès fut dressé le 22 août suivant [4].

La révélation la plus intéressante qu'il nous apporte est celle de l'âge du musicien. Si l'on en croyait le registre de la paroisse de Lunéville, Baptiste Anet serait décédé à 94 ans. Il fallait que le vieil homme

---

1. Les derniers gages payés au personnel attaché à la maison de Lorraine furent ceux du premier quartier de 1737 ; c'est en vain que l'on cherche le nom d'Anet dans les états des sommes alors versées aux musiciens de la cour (Arch. dép. Meurthe-&-Moselle, B 1761 et BJ 8903).

2. Dans son *Essai de répertoire des artistes lorrains* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XXVII [1903]), A. Jacquot écrit (p. 655) que Desmarest « occupa sa charge en Lorraine sous le règne de Stanislas » et (p. 680) qu'Anet « remplaça Desmarest, surintendant de la musique de ce prince, à sa mort » en 1741. Il affirmait déjà dans son livre *La musique en Lorraine* (2e édit., Paris, 1882, in-8°), p. 155 : « Desmarest resta jusqu'à sa mort (1741) maître de chapelle de Stanislas ». Comme tous les travaux de Jacquot, ceux-ci ne sont qu'un prétentieux salmigondis de fiches mal prises et de notions mal digérées ; ce serait véritablement rendre service à la science que de les retirer des bibliothèques.

3. Apposition des scellés après le « décès du Sr Jean-Baptiste Hanet, ordinaire de la musique du Roy » ; 14 août 1755 (Arch. dép. Meurthe-&-Moselle, BJ 6288).

4. « Inventaire... des meubles, effets, titres, papiers, documents et enseignements, deppandants de la succession de feu le sieur Jean Hanet, lorsqu'il vivoit ordinaire de la musique du Roy » (Arch. dép. Meurthe-&-Moselle, BJ 6288).

eût l'aspect bien chenu pour qu'on lui attribuât cet âge, car il avait en réalité quinze ans de moins. Parmi les papiers de sa succession se trouve, en effet, répertorié son extrait baptistaire et cette pièce nous apprend qu'Anet avait été baptisé à Paris, en la paroisse Saint-Eustache, le 2 janvier 1676 [1].

Ce simple détail remet en question certains des éléments jusqu'alors admis de sa biographie. La Laurencie s'était fondé sur l'âge attribué à notre musicien par le curé de Lunéville pour écarter la tradition d'après laquelle il aurait été le fils de l'autre Jean-Baptiste Anet, dit Jean-Baptiste Ier, mort en 1710 à 59 ans : « il résulte, écrivait-il, que Jean-Baptiste II, mort en 1755 à 94 ans, et né, par conséquent vers 1661, ne peut pas être le fils de Jean-Baptiste Ier, qui naquit seulement dix ans auparavant, en 1651... de sorte que si Jean-Baptiste II est son fils, l'âge porté sur son acte de décès doit être diminué d'au moins treize ans et ramené à 81 ans environ ; mais rien n'autorise à supposer qu'une erreur aussi considérable se soit glissée dans cet acte » [2]. L'éminent musicologue se faisait encore des illusions sur ces mentions de nos vieux registres : l'âge qu'on y attribue à nos aïeux est souvent fantaisiste et ne doit être tenu pour vrai que s'il concorde avec celui indiqué par d'autres sources.

Rien ne s'oppose donc à ce que Jean-Baptiste II Anet, mort à Lunéville en 1755, ait été fils de Jean-Baptiste Ier. Rien, certes, n'autorise encore à l'affirmer ; toutefois, si l'on observe que Jean-Baptiste Ier se maria à Saint-Sulpice le 21 août 1673, il n'est nullement invraisemblable qu'un enfant lui soit né au début de 1676.

Par ailleurs, l'inventaire après décès de Jean-Baptiste II n'apporte d'autre renseignement que celui de la pauvreté dans laquelle il mourut. Le propriétaire du logement déclara sans doute que le musicien avait donné avant sa mort à sa garde-malade « tous les meubles et effets à son usage, lesquels avoient été transportés » chez elle ; mais il ne semble pas que cette donation ait pu être bien importante. Anet ne laissait en « argent monnoyé » que 25 livres et 8 sols ; une des musiciennes de la cour, Mlle Framboisier, vint avertir pendant la rédaction de l'inventaire « que le deffunct luy avoit déclarés avant sa mort avoir remis entre les mains du Sr curé de laditte ville 31 louis d'or, valant 31 livres l'un, et une tabattierre d'argent, lesquels devoient être destinés, sçavoir : 30 louis pour être distribué aux pauvres, l'autre

---

1. L'inventaire après décès signale « une liasse de 9 pièces... qui sont pour la plus part des lettres qui nous ont paru inutiles, et l'extrait baptistaire du deffunct, en papier blan, en datte du jeudy 2e janvier 1676, de la paroisse Saint-Eustache de Paris, ledit extrait délivré le 26 février 1689 par le Sr de Cornoaille, prêtre et curé de ladite paroisse » (*ibid.*).

2. L. de La Laurencie, *L'école française de violon de Lully à Viotti* (Paris, 1922, in-8°), p. 354. C'est dans cet ouvrage que l'on trouvera les détails les plus circonstanciés sur la vie et l'œuvre des deux Anet.

louis pour dire des messes après sa mort pour le repos de son âme, de même que le prix de la tabattierre » ; en outre, le Sr Piton, maître de musique de Stanislas, reconnut qu'étaient dus à la succession, d'une part les appointements mensuels d'Anet pour août, soit 115 livres 10 sols, ceux de septembre devant être employés à payer les frais funéraires, et, d'autre part, 25 livres que le roi de Pologne versait chaque trimestre à Baptiste pour son logement.

Parmi les « meubles » du défunt figurent encore quelques modestes objets d'argent : un couvert, un couteau, un gobelet, une montre, un cachet et « une petite épée masquinée ». On relève aussi « trois tomes de géographie fort vieux », « une outille de matématique avec sa bouëtte », « un petit trébuchet avec une petite balance », sans oublier « un fusil avec une paire de pistolets de poche », ni « plusieurs gaulles et lignes », qui nous prouvent qu'Anet devait aimer consacrer ses loisirs à la chasse et à la pêche. Concernant l'activité professionnelle du musicien, ne sont signalés que « plusieurs livres de musiques de différentes espèces », « le principal violon dont se servoit le deffunct, estimé avec sa boëtte » 27 livres, « trois autres violons » valant ensemble 7 livres 15 sols, et « un tour à faire des cordes de violons ». Anet laissait quelques menues dettes contractées pendant sa maladie avec le dentiste, le chirurgien et l'apothicaire ; surtout, 40 livres étaient dues à la veuve Thellot « pour avoir soigné le deffunct pendant quarante jours et quarante nuits ». C'est donc après une longue maladie que s'éteignit Jean-Baptiste Anet ; la mort ne put le surprendre et il l'attendait avec la confiance du chrétien, puisqu'il préleva la plus grande partie de son maigre pécule pour faire dire des messes pour le repos de son âme et léguer le reste aux pauvres.

Michel ANTOINE.

B. V. ASAF'EV ET LA MUSICOLOGIE RUSSE AVANT ET APRÈS 1917 [1]

En 1955, au Congrès d'Oxford, j'avais déjà attiré l'attention de nos collègues [2] sur l'intérêt qu'il y aurait à s'occuper davantage, lors de nos séances communes, de l'histoire de la musique russe et de ses historiens. Je compléterai aujourd'hui cette première tentative, indirecte et sommaire, par quelques considérations plus poussées sur un historien de la musique russe que je considère comme le plus typique. Il s'agit de Boris Vladimirovič Asaf'ev.

J'ai dit « typique » et dois justifier ce terme. La carrière d'Asaf'ev

1. Le texte de cette communication a été lu par son auteur au VIIe Congrès de la Soc. Intern. de Musicologie en juin 1958 à Cologne.

2. *Correspondance inédite de P. I. Čajkovskij avec son éditeur français* in *R. de musicol.*, juillet 1957, vol. XXXIX.

en tant que musicographe d'abord, musicologue ensuite, ne débute véritablement qu'en 1914, avec sa collaboration à la revue moscovite *Muzyka*. Quels sont, à ce moment très précis et vital de la musique russe — nous pensons à Stravinskij et à Prokof'ev — les prédécesseurs d'Asaf'ev, ses collègues ? Qu'est la musicologie russe de ce début du siècle ? Quels sont enfin la propre formation d'Asaf'ev, ses goûts, son but ?

Les circonstances m'obligeront à être bref et à résumer à l'extrême. Je n'évoquerai donc ni les mânes de Jakob von Stählin, ni les cas, somme toute isolés, de Wilhelm von Lenz et de Jurij von Arnold. Je ne soupèserai pas non plus l'apport plus curieux et plus autochtone d'un comte Orlov, d'un prince Jusupov ou d'un Ulybysev. En 1914, c'est un très lointain passé déjà et ce rôle est nul. Les précurseurs immédiats et véritables d'Asaf'ev, dont l'influence et l'esprit restent déterminants même en 1914, ce sont évidemment Stasov, Serov et Laroche. Aucun des trois n'est à proprement parler un historien de la musique. Ils n'écrivent pas l'histoire, ils la font.

La force de Vladimir Vasil'evič Stasov réside dans son enthousiasme et sa persuasion. Bibliothécaire, historien de l'art à ses heures, musicien amateur, ses écrits sur la musique sont nombreux : Glinka, Musorgskij, Borodin, Serov, Rimskij-Korsakov, Cui ; des études d'ensemble aussi. Tous n'ont qu'une seule raison d'être : défendre cette école nationale russe de musique qu'il a vu naître, lui trouver une justification, la convaincre elle-même de son importance et de sa force, lui permettre de survivre aux conditions précaires dans lesquelles elle se débat. Aussi fort que soit son désir d'être véridique et objectif, nous ne pouvons pas l'appeler historien. C'est un polémiste ; un mémorialiste tout au plus.

Aleksandr Nikolaevič Serov est avant tout compositeur. Il a sa thèse, ses thèses en musique. Il les défend avec acharnement. Ses enthousiasmes sont irraisonnés et contradictoires. Lui non plus n'est pas historien. C'est un témoin.

German Avgustovič Laroche fut sans doute le plus brillant et le plus « professionnel » des trois. Sa paresse visiblement insurmontable et son manque absolu de scrupules l'ont empêché de devenir un esthéticien de la musique de premier ordre. De son œuvre écrite, finalement peu abondante, il faut retenir surtout ce désir d'abstraction et de synthèse qu'il doit vraisemblablement à son origine non-russe.

La musicologie russe fait donc ses débuts et ses premières armes dans le journalisme, dans la polémique et dans l'actualité. Son « historisme » se réduit à peu de chose : à des souvenirs de témoins principalement. Peut-être à quelques analyses comparatives ou à des tentatives rapides de synthèse. Pourtant, dès 1865, la Russie a, dans la personne d'Aleksandr Sergeevič Famincyn, son premier professeur « officiel » d'histoire de la musique et peut-être son premier musicologue. Mais ce musicologue n'est encore qu'un raté. Borné, aigri par

l'échec total de son œuvre lyrique, Famincyn se souvient tout à coup de ses années d'apprentissage leipsicoises et se jette littéralement dans la recherche historique. Il ne sera suivi dans cette voie ni par Berezovskij, ni par M. M. Ivanov, pourtant auteurs tous les deux d'histoires de la musique russe publiées l'une à la fin du XIXe s., l'autre au début du XXe. Il ne le sera que beaucoup plus tard, par Nikolaj Feodorovič Findejzen, avec ses *Očerki po istorii russkoj muzyki*, ses catalogues d'œuvres, ses correspondances, ses bibliographies, ses dictionnaires, sa revue.

Mais nous sommes à la veille de 1914, et le climat est déjà tout différent. Les musiciens, les critiques musicaux russes ont noué des contacts directs et vivants avec l'Europe d'avant-garde. Ce ne sont plus les voyages isolés d'un Berlioz, d'un Liszt, d'un Schumann, d'un Saint-Saëns à Saint-Pétersbourg ou à Moscou qui servent de lien ; c'est toute la musique d'un Hugo Wolf, d'un Reger, d'un Debussy, que l'élite musicale russe écoute, ce sont Romain Rolland et Schoenberg qui lui parlent.

Le centre de ce mouvement est Saint-Pétersbourg. Un groupe se forme autour des « Večera sovremennoj muzyki » (Soirées de musique contemporaine), de la revue *Muzykal'nyj sovremennik*, des critiques Vjačeslav Gavrilovič Karatygin, Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov, Ossovskij, Beljaev, Suvčinskij. Le rôle de ce groupe ne se borne pas à faire du journalisme musical : il laisse ce soin à d'autres : Kaškin, Ivanov, Kruglikov. Son horizon n'est pas circonscrit non plus par l'actualité et le modernisme seuls. Ces journalistes, ces polémistes commencent à s'intéresser sérieusement à l'histoire : aux documents inédits, aux textes, à l'analyse comparative, aux formes et à l'esthétique musicales, bref à la musicologie.

Un mouvement analogue se dessine — moins nettement il est vrai — à Moscou, toujours plus conservatrice, avec les « Muzykal'nyja vystavki » et la revue *Muzyka* de Deržanovskij, et c'est précisément là que débute Asaf'ev comme critique musical. Il a trente ans. Il a été formé à la fois par l'Université et par le Conservatoire. Mais c'est un musicien avant tout : compositeur et, depuis 1910, maître de musique et répétiteur des ballets du Théâtre impérial. Condisciple de Prokof'ev et de Mjaskovskij, intime de Stasov, Rimskij-Korsakov, Glazunov, collaborateur de Fokin et de Djagilev, Asaf'ev s'adapte aisément au milieu qui l'accueille et qui l'aide à s'épanouir. Après un stage à *Muzyka*, nous le voyons co-rédacteur au *Muzykal'nyj sovremennik*, puis rédacteur en chef de *Melos*.

La Révolution d'octobre 1917 marque son adhésion totale à la musicologie. Certes il composera beaucoup tout au long de sa vie laborieuse (10 opéras, 27 ballets, 3 symphonies, etc.), mais ce sera par périodes ou par crises, tandis que son activité d'historien, de pédagogue, d'organisateur dominera constamment. Ainsi dès 1918 Asaf'ev crée un cours d'histoire de la musique à l'Université de Petrograd. En 1920, il est

à la tête de la section musicale de l'Institut de l'histoire des arts. En 1925, il fonde la Faculté des sciences théoriques au Conservatoire de Leningrad. Académicien en 1943, il se déplace à Moscou, y installe aussitôt une chaire des sciences et des recherches musicales au Conservatoire, préside deux ans plus tard, et jusqu'à sa mort, le Département de la musique de l'Institut de l'histoire des sciences de l'Académie de l'URSS.

On trouverait difficilement parmi les activités pourtant multiples de la musicologie soviétique un domaine qui ne doive pas son origine ou son développement à Boris Asaf'ev. Je viens d'énumérer quelques-uns des établissements musicologiques créés par lui. L'URSS lui doit également sa première revue de musicologie : *De musica*, sa première revue consacrée exclusivement à la musique contemporaine : *Sovremennaja muzyka*, sa première série de recueils musicologiques : *Prošloe russkoj muzyki*, *Russkij romans*, etc., ses premières monographies collectives, ses premières éditions monumentales.

Dans les instituts créés ou dirigés par lui, Asaf'ev fut le premier à lancer des équipes entières à l'examen systématique des archives, le premier à doter ces instituts de chaires d'acoustique et de phonétique. C'est lui enfin qui, grâce à l'étude attentive et précise de l'*intonation*, introduisit dans la musicologie russe la notion du milieu social, de l'influence que ce milieu exerce sur l'évolution et le développement du langage musical.

Personne n'ira contester à Asaf'ev le rôle de pionnier, d'organisateur, d'animateur de la musicologie russe depuis 1917. Mais quels liens spirituels l'attachent à ses devanciers, ses collègues d'avant la Révolution d'octobre : un Stasov, un Serov, un Laroche, un Karatygin ? C'est que chez lui non plus nous n'irons pas chercher la froide objectivité d'un historien ou la minutie d'un collectionneur, d'un catalogueur de faits. C'est un témoin qui participe à l'événement qu'il décrit et, si c'est un événement du passé, qui l'actualise. Il semble vouloir laisser à d'autres, aux moins intelligents et aux moins perspicaces que lui, le soin de « faire de la musicologie », de réaliser la jonction entre le document et son analyse. Il va droit à la synthèse et la trouve par intuition, beaucoup moins par déduction ou par raisonnement. Son but reste toujours, comme il le dit lui-même, de « révéler le sens et la signification d'une œuvre d'art, ses manifestations essentielles ». Et là, par delà Stasov, Serov et Laroche, il rejoint un autre esthéticien de la musique russe, le prince Odoevskij.

Asaf'ev, dans ses travaux, a abordé à peu près tous les sujets, tous les thèmes, à l'exception de la théorie musicale proprement dite. Mais c'est l'esprit de la musique russe, la psychologie de ses musiciens, qu'il a su le mieux pénétrer. Ses monographies et études consacrées à Glinka, Čajkovskij, Glazunov, Korsakov, Skrjabin, Stravinskij, et tant d'autres, se lisent comme de véritables poèmes, passionnés et lucides à la fois. Et c'est en recréant en lui-même le processus de la

formation d'une chanson, ancienne ou actuelle, d'un vaudeville du XVIIIe s., d'une romance du XIXe, d'un air d'opéra de Glinka ou de Čajkovskij, qu'Asaf'ev a pu esquisser les premiers éléments d'une théorie de l'évolution sociale du langage musical russe.

En dehors de l'URSS on connaît Asaf'ev et son œuvre surtout par ouï-dire. Deux de ses études seulement furent traduites, l'une en anglais, l'autre en allemand [1], et les notices qui lui furent consacrées après sa mort sont insignifiantes. J'ai tenu à préciser ici son rôle et serais heureux si ces quelques notes pouvaient susciter des travaux plus attentifs.

V. FÉDOROV.

LETTRES AUTOGRAPHES

(extraits de récents catalogues)

I. Vente publique d' « Autographes et documents historiques » (Charavay, 10-11 décembre 1957).

N° 28. Hector BERLIOZ à H. F. L. Rellstab, critique de Berlin, Paris, 31 mars 1838, 3 p.

Il envoie à son correspondant un livre de J. d'Ortigue [2] où celui-ci trouvera « quelques détails vrais sur ma vie... La biographie de M. Fétis a été écrite dans un but d'hostilité avoué, et beaucoup de faits qu'elle contient sont absolument faux... » Il ajoute quelques précisions au travail de J. d'Ortigue : « Je compose sans instrument, ne jouant pas du tout de piano... Mes sympathies les plus vives sont pour Gluck et Beethoven d'abord, pour Weber ensuite. J'admire profondément Mozart, cependant il m'émeut moins que les trois auteurs que je viens de nommer, si ce n'est dans *La Flute enchantée* qui me paraît être son chef-d'œuvre. L'École italienne moderne, à partir de Rossini, m'est odieuse, excepté dans le genre bouffe ; pour ce qu'on appela l'*opera seria*, il m'est impossible d'y trouver autre chose, à part les effets plus ou moins brillants de musique proprement dite, qu'une insolente parodie des convenances dramatiques et de l'expression et de la poésie de l'art... je ne suis point imbu, ainsi qu'on a cherché ici à le faire croire, d'idées exagérées sur la puissance expressive de la musique instrumentale... L'ouverture de *Rob-Roy*, dont parle M. d'Ortigue, n'existe plus, je l'ai brûlée après l'avoir entendue au

---

1. *Russian Music from the beginning of the nineteenth century*, Ann Harbor, J. W. Edwards, 1953 ; *Tschaikowskys « Eugen Onegin ». Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie*, Postdam, Athenaion [1949].

2. J. d'ORTIGUE, *Le Balcon de l'Opéra*, 1833. Cf. aussi p. 112.

Conservatoire. J'avais écrit il y a plusieurs années une messe solennelle qui a mérité et subi le même sort. Voici la liste des ouvrages que j'ai composés depuis que la biographie de M. d'Ortigue a été publiée.

1° *Harold :* symphonie avec un alto principal.

2° *Le Cinq Mai, ou la mort de Napoléon,* une cantate de Béranger...

3° *Sara la Baigneuse,* orientale de Victor Hugo...

4° Une messe de Requiem... elle a été exécutée dernièrement aux funérailles du général Danrémont après la prise de Constantine...

5° et enfin : un grand opéra semi-séria, en 2 actes qu'on monte en ce moment à l'Académie Royale de musique [1]. Il explique ensuite que sa position de critique musical lui a attiré une foule d'ennemis pour « les éloges que je ne donne pas » [2].

« ... On m'attribue en Allemagne *pour ceux que je donne* des opinions sur l'art qui ne sont pas du tout les miennes. Il y a fort peu de compositeurs vivans sur lesquels je puisse exprimer à peu près franchement ma pensée ; on le sait, et il en résulte que quand il m'arrive de dire ce que je sens réellement, beaucoup de gens alors ne me croient pas sincère.

Je vous remercie, monsieur, de vos offres amicales pour l'exécution de ma musique instrumentale à Berlin ; je n'ai rien laissé graver que l'ouverture des *Francs-juges* (composée il y a quinze ans) dans le but d'échapper aux exhibitions publiques dans les *mauvais lieux* où certains spéculateurs traînent malgré eux les compositeurs dont les œuvres sont la propriété du public. Cette ouverture a été exécutée déjà à Weimar, à Leipsick, à Aix-la-Chapelle, à Vienne, et serais bien flatté si elle était accueillie à Berlin. Elle est fort difficile mais les orchestres prussiens sont habiles et par vos soins je ne doute pas qu'elle soit bien rendue.

Je suis heureux, monsieur, que cette circonstance m'ait procuré l'avantage d'être avec vous dans des relations, qui pourront, si vous le voulez bien, devenir plus intimes et qui seront pour moi je vous assure, aussi flatteuses qu'agréables... » [3]

N° 40. Lettre (en allemand) de A. Borodine à Franz Wüllner, chef des *Sinfonie-Konzerte der Königlichen Hofkapelle* à Dresde, 9 déc. 1883, 2 p.

Il est très honoré de savoir que son correspondant dirigera [le 11 jan-

---

1. Il s'agit de *Benvenuto Cellini.*

2. La dernière page de cette lettre est reproduite en facsimilé dans le catalogue.

3. A signaler également dans le Catalogue de J. A. Stargart (Marburg, N° 535, janvier 1958) une lettre de Berlioz non datée à Pantaléon Battu, chef d'orchestre à l'Opéra, qui dirigeait aussi la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, dans laquelle il demande à son correspondant de féliciter ses musiciens « pour l'admirable manière dont ils exécutent la partition du *Freyschütz.* Il est impossible d'unir à plus de verve, plus de finesse dans les détails et plus d'énergie dans les masses ».

vier 1884] sa 1re symphonie en mi b maj. Il l'informe que les parties séparées vont paraître bientôt et qu'il indiquera lui-même dans la partition les coupures que W. Weissheimer, chef d'orchestre à Baden, avait fait faire pour l'exécution de la Symphonie en Allemagne [1].

N° 137. A. Glazounov. Trois lettres en allemand adressées probablement à F. Busoni [2], Saint-Pétersbourg, 7 oct. 1895, 1er juillet 1908, 2 août 1922.

1re lettre : Il lui a envoyé ses valses pour un tableau du printemps, le champ de fleurs. Il parle ensuite de Sibelius, qui voudrait faire jouer une de ses œuvres à Saint-Pétersbourg. Conformément à l'usage, Sibelius doit envoyer sa partition au Comité, qui se compose d'ailleurs de Rimsky-Korsakov et de lui-même, pour un examen préalable.

Les deux autres lettres contiennent des recommandations pour des pianistes.

N° 188. F. Liszt à Mechetti, éditeur de musique à Vienne. Paris, 10 avril 1841, 3 p.

« Je vous ai fait envoyer par Bernard Latte, les épreuves corrigées de ma fantaisie sur *Lucrezia Borgia*... Soyez assez bon pour remettre à mon oncle Édouard List, la somme convenue entre vous et lui pour la propriété de ce manuscrit... Votre idée de l'Album Beethoven me paraît excellente... Pour le moment présent il me serait impossible de m'occuper du morceau en question ; j'espère cependant pouvoir vous envoyer quelque chose de convenable d'ici à la fin de l'été. Dans quinze jours je donnerai ici un concert au Conservatoire dont le produit sera versé à la souscription du Monument de Beethoven. Dieu aidant le monument sera debout en 1842... » [3]

N° 189. F. Liszt à un éditeur de musique. Milan, 23 août 1837, 3 p.

Lettre relative aux éditions de ses œuvres. Il accepte les arrangements à condition que le prix soit fait : « pour toujours (c'est-à-dire pour un an ou 2 au moins) ... M. Ricordi vient de faire un petit traité du même genre avec moi. Mes éditeurs de Paris sont tour à tour Schlesinger, Bernard Latte, Troupenas et Richault. Ai-je besoin de vous dire... que je ne suis point et que je ne serai jamais un marchand de doubles croches à l'aune... vous m'en dispensez n'est-ce pas, et quelque soit la fortune qui s'attache à mes pauvres élucubrations musicales j'aurais toujours droit à votre estime... »

S'il accepte ses propositions il lui enverra « les divers manuscrits à raison d'un napoléon par feuille de 4 pages... » En P. S. il ajoute : « si

1. Analyse faite par V. Fedorov.
2. Identification faite par V. Fedorov.
3. Cette lettre a passé ensuite au Catalogue n° XVII de Jacques Lambert (n° 80).

par hasard on jugeait à propos de faire quelques arrangements à 4 mains de mes morceaux je désirerais beaucoup en revoir le manuscrit ou les épreuves avant la publication définitive... »

N° 190. Franz LISZT à (Hans de Bulow ?), Weymar, 6 août 1850, 3 p.

Il accepte bien volontiers un remaniement dans son article pour qu'il soit plus adapté à l'esprit de la revue ; il s'agit de son exposé : « De la fondation Goethe à Weimar », mais comme le Grand duc héréditaire l'a chargé de fonder une Académie : « J'oserai donc vous demander... que dans le remaniement que vous me proposez, il ne soit retranché aucune des dispositions relatives au projet de Fondation Goethe, et en tant que possible des éclaircissements qui y sont annexés. — Je m'explique sans peine, que le projet de Fondation Gœthe que j'ai tracé sur la demande du prince héréditaire et qui presqu'officiellement adopté par la cour et le Ministère d'ici, a dû déjà être présenté à la Diète d'Erfurt, vous paraisse la partie la plus insolite de mon travail, toutefois, si je n'avais pas eu à rattacher les souvenirs du passé à un fait présent, il m'eut... semblé difficile de me faire l'historiographe de la maison de Weymar et de parler sans motif précis des Académies d'Allemagne... »

N° 213. F. MENDELSSOHN à son éditeur F. Hofmeister, Salzburg, 8 août 1830, 2 p.

« Vous recevrez en même temps que ma lettre la fantaisie et les variations pour piano et violoncelle que vous êtes décidé à éditer... Je me réjouis à l'idée d'entrer en relation d'affaires avec vous... je vous adresse ci-inclus l'attestation de propriété des œuvres. Le titre de la fantaisie est : Fantasia per il pianoforte solo composta da Felix Mendelssohn Bartholdy.

Le titre des variations est le suivant : Variations pour piano forte et violoncelle composées et dédiées à son frère Paul de la part de Félix Mendelssohn Bartholdy.

Je désirerais que vous fassiez graver au-dessus des notes pour piano celles pour le violoncelle en plus petit. Vous voudrez bien m'écrire à Vienne pour me fixer l'époque de parution. Ne pensez-vous pas qu'il serait bon de graver mon quatuor en E dur pour quatre mains (quatuor en Mi majeur) ?, ce serait une bonne chose car nous manquons en ce moment de partitions pour quatre mains.

Vous recevrez également les deux œuvres que j'ai éditées en Angleterre, le titre en est : Rondo Capriccioso per il pianoforte solo composto da F. M. B.

Le titre des 3 fantaisies est : Souvenirs, 3 pièces solo pour piano composées par F. M. B... » Mendelssohn déclare ensuite qu'il ne peut se souvenir du numéro de l'opus.

N° 293. Camille SAINT-SAËNS à Victorien Sardou (1900), 15 p.

A propos de la tragédie lyrique *Les Barbares* qu'ils firent ensemble. Il prévient Sardou, qu'il a fait des petits changements, ainsi : « le vers sublime :

Mes yeux fixent la mort comme une sœur royale !
La mort, sœur royale des yeux ! ! ! *j'ai mis :*
Épouse fidèle et loyale
Ma vie était liée à celle d'Euryale,
C'est moins truculent, mais j'aime mieux ça.

L'hymne à Vénus est voluptueux à souhait... avant la fin de la semaine j'aurais attaqué le grand duo, qui me fait une peur affreuse parce que s'il est raté, la pièce est f...ichue... ». Le 8 nov. 1900, il apporte encore des changements « je n'aime pas que le Romain blessé se cache derrière les femmes : c'est un travail du diable, mais qui m'amuse beaucoup... j'arriverai, tout arrive d'ailleurs, même de devenir poète et dramaturge sur mes vieux jours... »

N° 294. Camille SAINT-SAËNS. 3 lettres à M. et Mme Lamarche, 18 juin 1848, 19 juil. 1854 et (s. d.), 6 p. Petit dessin à la plume.

La première lettre à son ami Lamarche est écrite à 13 ans ; il lui demande de venir car M. Tastu veut le voir avant son départ. Le 19 juillet 54, il lui demande de prendre sa symphonie chez M. Seghers (chef d'orchestre) pour la porter à Mme Montgolfier. Il fait ensuite la description de l'appartement de M. Seghers qui est trop haut et trop bas et donc négatif ce qui est fort original. Suit un dessin : « Vue d'une soirée d'hiver, chez M. Seghers » où l'on voit tous les personnages courbés par le plafond ou assis par terre, au violon M. Seghers, au violoncelle M. Donay, au piano lui-même sous le nom de M. Canicule Saint-Jean. A Mme Lamarche sa « Chair à mie » il demande de venir dîner le dimanche au lieu du lundi car ce jour-là il est obligé « d'aller bêler de l'harmonium à une distribution de prix (ô plaisir ! ô délice !)... Si les sonates de Spohr n'étaient pas si lourdes, je vous prierais de les amener par la clef ; mais nous nous consolerons en jouant des vieilleries... »

N° 299. Robert SCHUMANN à X..., Dresde, 22 avril 1849, 4 p.

A propos du *Spanisches Liederspiel*. Voici la traduction de quelques extraits. « Ce *Liederspiel* n'est pas une idée malheureuse. Nous l'avons essayé hier pour la première fois et j'en ai reçu une excellente impression. J'ai la conviction que ces *lieder* devraient se répandre facilement ; les belles poésies sur lesquelles les pièces ont été composées y contribuent beaucoup... je serais charmé si vous vouliez bien venir écouter mes compositions ; nous avons, en effet, l'intention de les jouer dans une semaine chez des amis... ».

Schumann loue la composition faite pour le titre de ses Images

de l'Ouest : « La décoration de la première feuille me plaît beaucoup seulement l'écriture me paraît un peu ancienne, surtout la griffe est en trop... Mais on ne doit rien pouvoir changer... »[1]

II. Catalogue Charavay, n° 698 (octobre 1957).

N° 26.675. ROSSINI au marquis de Las Marismas. Paris (entre 1831 et 1836), 1 p.

« Selon nos conventions, je me suis rendu chez M. Henri pour voir les deux tableaux de Morrillo... J'ai trouvé la petite fille admirable de vérité, de sentiment et de couleurs, vrément ce tableau est un chef-d'œuvre ; je n'en dirai pas autant du petit garçon qui a plusieurs défauts... Je ne donnerai pas plus de 1.000 francs pour le petit garçon et je donnerai 3 ou 4.000 francs pour la petite fille... On donne dimanche *Robert* [*Robert le diable* de Meyerbeer] si vous pouvez disposer en sa faveur de votre loge, je vous prie de me l'envoier... Aiez la bonté de déchirer cette povre prose, c'est pour vous seuls que j'écrive francé ; nous avons faits nos études ensembles et personne que nous doit juger... »

N° 26.702. R. WAGNER à l'éditeur G. A. Flaxland[2]. Lucerne, 20 avril 1865, 2 p.

Il le remercie de ses nouvelles et de l'envoi de journaux « dont plusieurs contenaient des articles vraiment spirituels, auxquels on pouvait s'apercevoir qu'ils étaient écrits par des véritables Français, non pas par les Juifs allemands qui — à la honte de la France — dominent depuis si longtemps votre presse musicale. Vous voyez que nous étions plus forts qu'eux ; les attaquer et dénoncer courageusement était le seul moyen pour les décontenancer... J'éprouve des sentiments de la plus grande reconnaissance pour notre excellent Pasdeloup : je crois avoir bien fait de placer ma pleine confiance en lui... Faites moi bientôt voir vos exemplaires de la partition de piano du *Rienzi*. J'espère que vous aurez bientôt à pourvoir les provinces. Ainsi nous marchons et nous maintenons, nonobstant de ce qu'il n'a pas d'amours dans *Rienzi*... »

III. Catalogue d' « Autographes et Documents historiques » Jacques Lambert. Bulletin n° XVI.

N° 36. Cl. DEBUSSY à H. R. Dufranne, Paris 26 octobre 1906, 2 p.

A propos d'une reprise de *Pelléas*, où Dufranne tenait le rôle de Golaud : « Je voudrais que vous m'excusiez de la nervosité que j'ap-

1. Le catalogue contient un facsimilé de la dernière page de cette lettre.
1. Cette lettre s'ajoute à celles qui ont été publiées par A. DUBUISSON, *Wagner et son éditeur parisien*, dans *Revue musicale*, oct. 1923, pp. 53-78.

porte dans les répétitions de *Pelléas*, qui me fait aller plus loin que je ne le voudrais dans ma façon de parler... Vous et Vieulle[1] êtes presque les seuls qui aient conservé la compréhension de l'art que j'ai essayé de faire dans *Pelléas;* c'est pourquoi je vous demande de continuer à défendre cette œuvre que d'autres ne me semblent plus autant aimer. Dans le 5e acte, il me semble que les mouvements sont un peu languissants ? Puis, je vous en prie, exagérez plutôt la triste et poignante tristesse de Golaud... donnez bien l'impression de tout ce qu'il regrette de n'avoir pas dit, de n'avoir pas fait... et tout le bonheur qui lui échappe à jamais... » (Lettre provenant de la Collection Alfred Dupont).

N° 57. Ch. Gounod à M. Joy. 2 lettres datées 4 mars et 3 mai 1875.

A propos des suites fâcheuses de sa liaison avec Mme Weldom[2] qui lui retenait des effets personnels et des manuscrits : « ... Polyeucte, George Dandin, Requiem, etc... mes papiers, lettres, articles, le grand carton vert avec une centaine de dessins de mon père, ma tabatière d'or de la Reine... quant à mon éditeur... j'ai été si indignement et si épouvantablement trompé dans notre pays que je ne veux plus avoir de rapports avec lui qu'argent comptant... »

IV. Catalogue Charavay, n° 699 (février 1958).

N° 26.728. Lettre de H. Berlioz, 26 février 1839, 2 p.

Lettre à un correspondant qui lui demandait des détails biographiques pour un article. Il lui envoie différentes notes en le priant de les lui retourner rapidement car il les a promises à M. Kastner : « ... Vous trouverez dans le livre de M. d'Ortigue intitulé *Le Balcon de l'Opéra* tous les détails qui se rapportent à l'époque antérieure à mon voyage d'Italie... Je voulais vous envoyer la Gazette de Florence qui a publié, m'a-t-on dit, ma biographie au mois de janvier dernier... Je joins... un article de la Gazette Piémontaise contenant un article de M. Romani, le célèbre poète italien, qui pourra vous aider encore... »

N° 26.825. Lettre de F. Liszt à P. Belloni, s. d., 2 p.

Il recommande très chaudement un pianiste : « M. Dörffel qui compte passer au moins l'hiver à Paris, et s'y produire dans les concerts s'il y a lieu. Malgré son nom germanique, M. Dörffel est votre compatriote et neveu d'une de vos renommées scientifiques les plus honorées, Mr Tomassini... » En P. S. Liszt ajoute : « En fait de connais-

1. Felix Vieuille, qui tenait le rôle d'Arkel.
2. Le même Catalogue, au n° 105, analyse une lettre de Raymond Poincaré à Mme Weldom qui contient des conseils de modération à propos de ses affaires avec Gounod.

sances, Dörffel voit beaucoup à Paris la Princesse Marcelline Czartorisky. »

N° 26.843. Lettre de J. MASSENET à un éditeur de musique, 20 avril 1875, 2 p.

« Avez-vous la petite transcription Philippe II [1] ? Vous plaît-elle ? Je désirerais la dédier ainsi : A mon élève Marc de Gunzbourg... Rappelez-vous, cher ami, que je désire beaucoup que l'allegro de l'ouverture de Phèdre [2] soit : très animé, très passioné. Grandmougin sort d'ici et nous avons causé de *la Vierge;* je suis très satisfait de sa collaboration... »

N° 26.844. Lettre de MEHUL à Cellerier, directeur de l'Opéra, 1792, 2 p.

« J'ai depuis 15 jours le poème d'Abel entre les mains, Hoffman [3] désire qu'il soit entendu au jury, Legouvé veut bien en faire la lecture ; ainsi il ne s'agit plus que de fixer l'époque de cette audition... Je n'entends plus parler des projets d'Arnault sur *Phrosine et Mélidore;* si nous ne nous mettons pas à sa poursuite il nous échappera. J'en serais faché, je suis certain que son ouvrage ferait bien à l'Opéra... un ouvrage de genre ferait bien à la suite des grandes tragédies historiques et mythologiques... »

N° 26.846. Lettre de MEYERBEER à R. Griepenkerl. Berlin, 27 juin 1845, 2 p.

Il informe son correspondant que le roi de Prusse (qui l'avait nommé directeur de sa musique) l'a chargé d'organiser et de diriger le concert qui sera donné en l'honneur de la reine Victoria [4]. Il parle ensuite de Spohr et de ses œuvres.

N° 26.847. Lettre de MEYERBEER à G. de Pixérécourt, Berlin, 27 oct. 1827, 3 p.

Il est navré d'apprendre que Pixérécourt quitte la direction du théatre Feydau. « ... L'idée que vous préteriez à la mise en scène de Robert [le Diable] votre expérience théatrale et le goût que vous possèdez à un si haut degré de l'arrangement scénique, m'avait singulièrement encouragé à entreprendre ce travail... » Il lui parle ensuite longuement des autographes qu'il cherche pour lui. Il est navré que Pixérécourt n'ait pas reçu le Schlegel qu'il lui avait envoyé : « ... Je

1. Musique de scène pour *Un drame sous Philippe II*, drame de G. de Porto-Riche (Odéon, 1875).
2. Il semble que l'*Ouverture de Phèdre*, exécutée aux Concerts Pasdeloup en 1874, n'ait été publiée qu'en 1890 chez Hartmann.
3. L'un des librettistes habituels de Méhul.
4. On sait que la reine Victoria fit un long voyage en Allemagne en 1845.

vous envoie aujourd'hui un autographe bien au dessus de ce que vous avez perdu par le Schlegel. C'est un SCHILLER que vous avez tant désiré. Quoique cette lettre n'ait pas d'adresse, je sais qu'elle était adressée au libraire Spener de Berlin, car c'est de la veuve que je l'ai reçu... » Meyerbeer ajoute que cette dame lui en a promis d'autres et il lui demande de choisir dans la liste qu'il lui dresse, il donnera les autres à M. de Dolomieu. « Quant à notre Goethe... on m'a promis une lettre entière... »[1]

N° 26.910. Lettre de R. WAGNER à J. Tichatschek, Lucerne 3 sept. 1859, 3 p.

Lettre incomplète du début, qui se rapporte en partie à Berlioz. Wagner commence par une recommandation en faveur de K. Klindworth, chef d'orchestre à Dresde, puis il parle de Berlioz.

« Berlioz était là et voulait diriger sa cantate de *Roméo et Juliette* mais les parties de chant, extrêmement difficiles, n'avaient pas été assez répétées. Berlioz n'était pas capable de déchiffrer cette partition d'une difficulté surhumaine. Par dessus le marché Berlioz est tombé malade et ne pouvait pas diriger une répétition. On a proposé à Klindworth de diriger et j'ai été témoin de la rapidité et de la sûreté avec laquelle il a tout remis en ordre. Il a aussi arrangé une partition de *l'Or du Rhin* et des *Walkyries* pour piano. L'été dernier il m'a rendu visite à Zurich où je l'ai forcé à jouer ses opéras pendant que je chantais. Il accompagnait comme je n'ai jamais entendu quelqu'un accompagner, avec une intelligence, un sentiment très profond des nuances et en plus une énergie extraordinaire. Je lui ai dit : Klindworth, vous êtes le chef d'orchestre pour mes opéras ; redevenez chef d'orchestre. »

Wagner fait ensuite le récit d'une entrevue qu'il a eue avec M. Touchon, de Florence, qui a l'intention de mettre *Rienzi* en italien et de le faire représenter à Florence. Il se plaint d'être surmené de travail et de n'avoir pu encore adresser ses remerciements aux chanteurs qui ont joué *Lohengrin* à Dresde. Il invite Tichatschek à venir à la représentation de *Tristan* à Karlsruhe.

V. Catalogue n° 150 de la « Libreria Antiquaria Umberto Saba » (Trieste décembre 1957).

N° 411. Lettre de J. MASSENET à G. Verdi, Paris, 21 mars 1887 : « Cher ami, j'ai beaucoup pensé à vous depuis quelque temps ! ... Je

1. Le catalogue Stargardt, cité p. 107, n° 3, contient (n° 138) aussi une lettre de Meyerbeer à F. L. Crosnier et datée du jour même de la nomination de celui-ci à la direction de l'Opéra (11 novembre 1854) : « ... Votre arrivée à l'Opéra... et le désir que j'avais... de monter un ouvrage sous votre direction, sont des faits qui ébranlent fortement ma résolution antérieure... de ne jamais plus travailler pour l'Opéra ».

tiens à ce que vous sachiez que prenant ma part de vos réussites je veux partager aussi vos peines et vous venez d'être cruellement éprouvé... au lendemain du triomphe d'*Otello* qui devait être une grande joie pour vous ! Je vous serre la main bien affectueusement et je voudrais beaucoup vous revoir, vous et les vôtres ! ».

VI. Collection Alfred Dupont. Autographes (Vente publique, 18-19 juin 1957).

N° 93. Trois lettres d'Henri DUPARC à M. et Mme Beaunier : le 17 février 1914 il demande qu'on lui envoie la partition de *La vie antérieure* pour lui permettre de recopier un passage dont il a modifié l'orchestration ; le 19 octobre 1912, il parle de Mme Beaunier, de l'extraordinaire intelligence qu'elle donne à ses mélodies (« Je pense spécialement à *La vie antérieure*, qui est une sorte de poème chanté, où j'ai essayé de traduire musicalement la pensée et les admirables vers de Baudelaire... ») ; le 28 avril 1921, d'une écriture déformée et tombante, il remercie des félicitations à l'occasion de sa Légion d'honneur, qu'il n'avait pas sollicitée : « Cette intrusion de l'élément officiel dans la vie retirée et tout intérieure que j'entends mener est une véritable violation de la solitude silencieuse ».

N° 96. Lettre de G. FAURÉ à X..., sans date, 6 p. Lettre concernant *Pénélope*, qu'il avait promis à Messager pour l'Opéra. Mais lorsque l'œuvre prit corps, il se rendit compte que le caractère en était trop sobre et intime pour figurer sur une si vaste scène. Il écrivit à Messager, qui ne répondit pas. Messager et Brousseau le menaçant d'un procès, il a prié Lalo de se substituer à lui pour aller les voir. Sur quelles bases pourrait-on lui faire un procès, puisqu'il n'avait pris aucun engagement ?

N° 97. Lettre de G. FAURÉ à X..., datée Lugano, 21 septembre, 7 p. Lettre relative à la constitution des classes de chant au Conservatoire. Il y dénonce les intrigues de coulisse et les influences qui agissent pour les nominations. Il exprime sa sympathie pour le talent de Mme Long et son antipathie pour un compositeur qui vient de se faire jouer aux Concerts Colonne, alors que chacun sait qu'il n'a jamais écrit une note de musique symphonique.

N° 175. Lettre de Pierre Louÿs à son frère Georges, 20 avril 1914, à propos de sa visite à Maeterlinck à Gand en « 1892 ou 93 », en compagnie de C. Debussy [1].

N° 220. Lettre de Maurice RAVEL à son capitaine, 15 novembre 1916, 4 p. Il était hospitalisé au Grand Palais, pendant la guerre : « ... J'ai le cafard... Mais un cafard sérieux dont les causes sont

1. Cette lettre a été publiée dans la *Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs*, éd. H. Borgeaud, 1945, p. 30, note 1.

diverses : l'état lamentable de ma pauvre maman ; le mien, qui n'est guère brillant et que l'on soigne au cacodylate, et puis... la nostalgie du front... Le peu de volonté qui me reste f... le camp... Mme Brion et Mlle de Puymaigre attendent encore une lettre que j'aurais dû leur écrire... »

N° 241. Lettre de Sainte-Beuve à F. Liszt, Lausanne, 16 juillet 1839, 3 p. Long poème dédié à Liszt, qu'il venait de rencontrer au cours d'un voyage en Italie : « ... Soyez indulgent, cher Liszt, à ces impressions dont mes rimes ont saisi, comme elles ont pu, le mystère : ce serait à vous de les raconter par le seul art qui égale le rêve... » (Le Catalogue contient le facsimilé de la première page du poème).

N° 276. Lettre d'I. Strawinsky à Cl. Debussy, Clarens, 13 décembre 1912 (carte à l'encre rouge) : « ... J'attends avec la plus grande impatience l'épreuve de votre admirable *Jeux* que vous m'avez promise... Tout ce temps-là j'étais à Berlin, la ville la plus ignoble au monde dans tous les sens sauf le chauffage central, communication électrique, téléphonique et peut-être phisiologique (d'ailleurs je ne l'ai pas essayée, mais on le dit). Dans cette ville on a joué *L'oiseau de feu* et mon pauvre *Petrouchka*, qui était admirablement bien joué par le brillant orchestre de Becham (de Londres). Mais tout était inutile, personne n'y comprenait rien. Voila la triste affaire... ».

N° 277. Lettre d'I. Strawinsky à Cl. Debussy, Morges, 11 octobre 1915, 2 p. « ... Il y a de quoi devenir fou et c'est précisément ce que les boches désirent. Quant à moi ils peuvent se rassurer, je ne leur ferai pas ce plaisir, vous non plus. Que faites-vous, comment va... ma chère petite Chou-Chou (embrassez-la bien de ma part), Madame Debussy... et vous, cher, que j'embrasse de tout mon cœur ?... Mon ami Ansermet, dont je vous ai déjà parlé autrefois et qui dirige maintenant les concerts symphoniques de Genève, voudrait y donner cet hiver vos *3 Nocturnes*. C'est lui qui en a donné (à Montreux) la première audition intégrale en Suisse. Or il a appris que vous aviez fait de sérieuses retouches à l'orchestration de ces morceaux. Et comme il voudrait les donner dans les meilleures conditions possibles, il vous serait extrêmement reconnaissant de lui permettre de connaître ces retouches... Vous serait-il possible de faire noter par un copiste les passages corrigés et de les lui envoyer... La maison Durand pourrait se charger... de faire effectuer le travail et de l'expédier, le tout naturellement aux frais d'Ansermet... ».

VERS UNE CORRESPONDANCE DE DEBUSSY

M. Henri Borgeaud (50, rue Lepic, Paris 18e) prépare une édition de la Correspondance de Claude Debussy. Il serait reconnaissant à toute personne qui posséderait des lettres autographes du musicien de bien vouloir le lui signaler.

BIBLIOGRAPHIE

Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie. Herausgegeben von der Ortsgruppe Basel der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Zusammengestellt von Hans OESCH. Bern, Paul Haupt 1957, 397 p. in-8°.

La disparition de Jacques Handschin, voici plus de deux ans déjà, a privé la musicologie de l'une de ses personnalités les plus significatives. Ce grand savant appartenait à cette lignée de musicologues de la vieille école — dont André Pirro fut un autre représentant fameux — chez lesquels la rigueur scientifique n'avait pu neutraliser les réactions personnelles et dont tous les ouvrages gardent par là même une valeur accrue.

Ses collègues se devaient donc de rendre hommage à la valeur de ce savant ; mais, à part le numéro de 1956 de la revue *Musica Disciplina* dédié à sa mémoire, rien n'avait encore été réalisé. C'est à Bâle semble-t-il que revenait le devoir de commémorer publiquement le souvenir de celui qui depuis 1930 et jusqu'à sa mort enseigna la musicologie à l'université de cette ville. C'est de ce devoir dont elle s'acquitte aujourd'hui. D'ailleurs, dès 1954, la section bâloise de la Société suisse de musicologie avait projeté de constituer un volume de *Mélanges* à l'occasion des soixante-dix ans de Handschin, volume qui devait selon l'usage réunir les contributions de nombreux collègues. Mais la mort inopinée du récipiendaire, avant même d'avoir achevé sa soixante-dixième année, faisait avorter ce projet.

C'est une solution toute différente qu'ont finalement adoptée les musicologues de Bâle pour le volume dont il est question ici, puisque celui-ci est constitué des écrits de Handschin lui-même. Les activités multiples de ce musicologue — qui était aussi organiste et mathématicien — suffisaient à garantir l'intérêt d'une telle publication car, de l'antiquité à nos jours, aucun problème ne l'a laissé indifférent et ses recherches couvrent un énorme champ d'action, traitent des sujets les plus divers.

Outre une bibliographie minutieuse de ses œuvres, commencée par l'intéressé lui-même et terminée par son élève Hans Oesch, cinquante-trois études parues entre 1920 et 1954 ont été réunies ici, dont un grand nombre nous étaient restées jusqu'à présent inconnues. Car le premier souci des éditeurs a été de rechercher les travaux les plus difficiles à atteindre parce qu'ils étaient disséminés pour la plus grande part dans des hebdomadaires ou des journaux peu répandus comme par exemple, les *Basler Nachrichten*, *Der Bund* ou le *Sankt Galler Tagblatt*. Il s'agit là

de courts articles s'adressant à un vaste public et qui ne constituent pas forcément — quelle que soit la note personnelle toujours présente — la meilleure part de l'œuvre de Handschin, et peut-être faut-il le regretter car quelques-uns d'entre eux n'apportent aucun élément original et n'ajoutent rien à une réputation depuis longtemps établie sur un nombre suffisamment grand d'ouvrages et d'articles de plus longue haleine. Mais, puisqu'un ouvrage de ce genre sera surtout consulté bien entendu par des spécialistes, ce volume ainsi constitué aura le grand mérite de leur permettre de compléter leur connaissance de l'œuvre de ce grand savant dont on restitue ici beaucoup de travaux inconnus.

On peut regretter aussi que l'on n'ait pas cru devoir adopter un ordre chronologique, ce qui aurait permis de suivre chez l'auteur l'évolution de certaines idées. En fait, il est bien difficile de deviner le principe qui a présidé à l'organisation du volume, sinon peut-être un très vague groupement par sujets, d'ailleurs plus ou moins arbitrairement rapprochés.

La consultation de l'ouvrage n'est pas toujours facile car si, par exemple, on repère un article à la table, pour en trouver la date il faut se reporter à l'article lui-même, et pour connaître le périodique, il faut consulter la bibliographie qui, elle, est chronologique. Il eût été bien simple de porter à la table, et la date de parution et le nom de l'organe de publication, ou encore plus simplement de renvoyer au numéro d'ordre de la bibliographie. De même si, dans la bibliographie, on a pris soin de signaler d'un astérisque les articles qui figurent dans le volume, il est impossible de les retrouver dans l'ouvrage sans consulter la table qui n'est ni par ordre alphabétique ni chronologique et qu'il faut donc parcourir chaque fois en entier.

Mais sans doute s'agit-il là de détails qu'une pointe de cartésianisme aurait suffi à résoudre. Le volume n'en reste pas moins très instructif pour tous, et, pour ceux qui ont aimé Jacques Handschin, il constitue une épitaphe émouvante. On l'a orné d'un portrait de l'auteur, fidèle image d'un visage que beaucoup d'entre nous ne sont pas près d'oublier.

Nanie BRIDGMAN.

Les fêtes de la Renaissance, études réunies et présentées par Jean JACQUOT. [Journées internationales d'études. Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955.] Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1956. In-4°, 487 p. (Collection *Le Chœur des Muses.*)

Il semble que les fêtes soient à la mode. Alors que Jean Jacquot les inscrivait au programme de ses rencontres de 1955 (dont les actes constituent l'ouvrage dont nous rendons compte ici), l'Association internationale des Études françaises fixait elle aussi comme l'un des thèmes de son Congrès en 1956 : *Le divertissement de cour au XVIIe siècle* (thème dont l'actualité était d'ailleurs soulignée par la reprise de certains divertissements de Molière la même année à la Comédie française). Enfin, plus récemment, au deuxième Congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance, tenu en Belgique en septembre dernier, à propos du thème choisi, *La cour de Charles-Quint et la culture de la Renaissance*, vingt-trois communications (sur quarante-trois) étaient consacrées aux cérémonies et aux fêtes.

Dans le volume qui nous intéresse ici, bien que ce soit la Renaissance

tout entière que l'on se soit proposé d'illustrer, en réalité la première partie du siècle est relativement négligée au profit d'une époque plus tardive qui va même jusqu'à 1640. La géographie européenne n'est pas non plus entièrement exploitée. Toutes choses qui ne peuvent surprendre malgré l'ambition du titre. Cependant, bien des aspects du problème — et parmi les plus importants — sont abordés ici et traités en profondeur par trente et un spécialistes de diverses disciplines rarement confrontées : l'historien des lettres voisine avec le musicologue et l'historien des arts, et l'on peut dire que l'apport de chacun d'eux contribue à enrichir le domaine de ses collègues, si bien que, malgré la spécialisation plus étroite de notre revue, il a semblé plus équitable dans le présent compte rendu de ne pas isoler les articles concernant la musique, mais de considérer l'ouvrage comme un tout. C'est d'ailleurs ainsi que l'éditeur a tenté de l'établir en rapprochant ces diverses études de manière à former des groupes homogènes dont on puisse tirer une synthèse féconde afin d'éviter que cet ouvrage ne devienne une simple juxtaposition de monographies. On peut ainsi distinguer trois grands groupes : le premier rassemble les études concernant les Entrées, fêtes de couronnement ou de mariage, cérémonies dont l'aspect politique est évident ; le second traite de manifestations dont le caractère politique est moins prépondérant, cortèges civiques, réjouissances de carnaval, masques et ballets de cour ; dans le troisième enfin, on a isolé les études plus générales concernant l'évolution d'une forme, les caractéristiques d'un style. La seule énumération de ces études dira assez les facettes multiples qu'éclairent tour à tour pour chacun de ces sujets les différents spécialistes. Après une excellente étude où Antoinette Huon met en évidence le caractère politique des entrées parisiennes et le développement de ce thème du Prince si révélateur de la pensée au XVIe siècle, c'est l'aspect littéraire qui est le premier évoqué avec V. L. Saulnier qui révèle, avec toute la perspicacité qu'on lui connaît, un aspect méconnu des entrées, « la décoration littéraire », ici les vers composés pour l'entrée de Henri II à Paris en 1549. Bien que cet événement se place au moment où la poésie en France va se renouveler, c'est à Thomas Sébillet, grand ennemi de la Pléiade à ses débuts, qu'on s'était adressé, ce qui ne manqua pas d'exciter la compétition chez Du Bellay et qui nous valut, semble-t-il, la « splendide insolence » de la *Deffence* publiée l'année suivante. C'est aussi le rôle des poètes (cette fois-ci Dorat et Ronsard) lors des entrées successives de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 qu'étudie Frances Yates, montrant une fois de plus que rien de ce qui appartient à notre XVIe siècle ne lui reste étranger. L'attitude des poètes de la Pléiade à l'égard des arts plastiques et le problème si important de la hiérarchie des arts dans les fêtes sont bien mis en évidence. Raymond Lebègue, reprenant ce domaine du théâtre au XVIe siècle dont il est chez nous le maître incontesté, étudie les représentations dramatiques à la cour des Valois. Suivent deux contributions sur les tapisseries des Valois du Musée des Offices. Dans la première Jean Ehrmann fait œuvre d'historien avisé alors que Pierre Francastel dans la seconde se plaît à chercher des aspects plus rares et insaisissables. Il semble d'ailleurs qu'il y ait une légère dissonance entre les deux études dans l'affirmation que fait Francastel au sujet de la commande de ces tapisseries par Catherine de Médicis alors qu'en réalité Jean Ehrmann n'est pas du tout aussi affirmatif. Viennent ensuite les fêtes de cour : Leo Schrade reprend dans tous ses détails les plus minu-

tieux la description de cette Sbarra dont les splendeurs étonnèrent Florence lors du mariage de Francesco de' Medici en 1579. Aspect artistique et musical mais aussi politique, rien ne nous est épargné. D. P. Walker reprend un sujet qui lui est cher, celui de l'humanisme musical, à propos des intermèdes joués aux noces de Cesare d'Este à Florence en 1589. Au sujet de ces mêmes intermèdes de 1589, c'est l'aspect strictement musical qu'en musicien accompli envisage Federico Ghisi. F. G. Pariset, dont les travaux récents ont remis en valeur le peintre Jacques de Bellange, décrit les fêtes qui se déroulèrent à Nancy pour le mariage de Henri de Lorraine en 1606, où le rôle de cet artiste étrange fut prépondérant, belle étude qui dégage à la fois l'intérêt esthétique et la signification historique de l'événement. Jacques Vanuxem ne se contente pas de décrire le carrousel de 1612 sur la place Royale à l'occasion du double mariage des enfants de France avec les infants d'Espagne, mais il en précise le sens, lui donne sa place parmi les carrousels français et recherche l'influence qu'une telle manifestation a exercée. François Lesure restitue le contenu du recueil de musique de ballets constitué vers 1620 par Michel Henry et dont la trace est perdue depuis le XVIIIe siècle, d'après l'analyse assez précise qu'en avait fait prendre le duc de La Vallière et qui se trouve conservée à la Bibliothèque nationale, précieux répertoire de ces spectacles de cour dont la publication rendra les plus grands services pour un travail futur toujours attendu et souhaité sur le ballet de cour. Justement, Gino Tani remet en question l'origine de ces ballets en donnant à la cour de Turin et au comte d'Aglié, fécond auteur de ballet, la place qui leur revient et qui a été jusqu'à présent méconnue. Jean Rousset avec *L'eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour*, 1580-1640, étudie ce thème de l'eau si souvent exploité par les ordonnateurs de fêtes, tandis que Marie-Françoise Christout trace avec beaucoup de style une esquisse historique et esthétique des *Feux d'artifice en France de 1606 à 1628*, époque où la pyrotechnie avait déjà atteint une grande maîtrise. La seule localisation géographique notable dans ce recueil est marquée par une série d'études concernant l'Angleterre : Denis Stevens, *Pièces de théâtre et pageants à l'époque des Tudor;* Jean Robertson, *Rapports du poète et de l'artiste dans la préparation des cortèges du Lord maire;* Glynne Wickham, *Contribution de Ben Jonson et de Dekker aux fêtes du couronnement de Jacques Ier;* John P. Cutts, *Le rôle de la musique dans les masques de Ben Jonson et notamment dans Oberon;* D. J. Gordon, *Le masque mémorable de Chapman;* Frederick W. Sternfeld, *Le Symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare présentées à la cour d'Angleterre*, dans lequel l'auteur dégage bien la conception renaissante du pouvoir de la musique et l'influence de la pensée politique de Bodin ; H. M. Shire et K. Elliott, *La Fricassée en Écosse et ses rapports avec les fêtes de la Renaissance*. C. A. Beerli, *Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVIe siècle*, montre comment disparut dès le milieu du siècle l'élan dionysiaque, cet aspect bien peu connu de la véritable fête suisse, au profit de cette sobriété, de cette gravité qui sont devenues peu à peu « les constances helvétiques ». Choisissant lui aussi le thème des divertissements populaires, Miguel Querol-Gavalda décrit quelques-uns des aspects essentiels du Carnaval à Barcelone au début du XVIIe siècle. De Suzanne Sulzberger, *Les réunions de plein air*, on ne nous donne que le résumé. Il appartenait à Emanuel Winternitz de démontrer avec autorité ce que l'histoire

de la musique peut tirer des documents iconographiques. Il s'agit ici des *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa*, qui reproduisent des instruments élaborés selon les traditions mythologiques ou archéologiques pour figurer dans certaines fêtes et dont beaucoup avaient même perdu leur caractère fonctionnel. Bengt Dahlbaeck dans son étude sur la *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance*, pose le problème de savoir comment, dans ce cas particulier, s'est opérée la rencontre entre la tradition française et la tradition italienne et essaye de localiser ces dessins dans l'histoire du théâtre. Agne Beijer dont les travaux sur le théâtre font autorité, a choisi le thème des *Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen âge et de la Renaissance*. Dans cette communication richement documentée et qui ouvre beaucoup de perspectives, l'auteur montre que l'art de la Renaissance a transmis aux époques ultérieures certaines traditions théâtrales du Moyen âge qui sont restées vivantes jusqu'au XVIIe siècle. André Chastel avec *Le lieu de la fête*, avait un bien beau sujet dont on ne nous donne malheureusement que le résumé. T. E. Lawrenson à propos d'un recueil d'estampes gravées par Geofroy Tory, révèle un urbanisme curieux avec *Ville imaginaire, décor théâtral et fête*. H. F. Bouchery prévient modestement qu'il ne prétend que poser un problème et non le résoudre avec certitude dans son étude — pourtant fort documentée — *Des arcs triomphaux aux frontispices de livres*. Le volume se termine sur la brillante communication de George R. Kernodle, *Déroulement de la procession dans le temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance*, où l'auteur, reprenant les idées exposées dans son important ouvrage *From art to theatre* (1944), suit l'évolution qui mène de la procession médiévale aux théâtres de la Renaissance, évolution qu'il simplifie peut-être un peu trop sans tenir suffisamment compte des variations dans les différents pays.

La discussion générale qui couronne ces Journées apporte encore des notions nouvelles et le point de vue introduit par Boris de Schloezer, par exemple, sur les fêtes, instruments d'une propagande politique, soulève des problèmes bien passionnants et inattendus. Car une telle rencontre, malgré un bilan fortement positif, ne saurait épuiser tous les aspects d'un tel sujet et l'éditeur se proposait d'ailleurs de compléter cet ensemble par une autre série d'études concernant le début du siècle. C'est ce qui a été fait à Bruxelles cette année. Tel qu'il est, il faut accorder à ce volume qui présente une majorité de travaux de premier ordre, le mérite d'avoir ouvert de nombreuses voies jusqu'alors inexplorées et d'avoir soulevé des problèmes complexes qui ne devraient pas manquer de stimuler des recherches futures.

Si l'on ajoute que beaucoup de ces études sont illustrées de documents musicaux ou iconographiques inédits et de grand intérêt, comme les beaux dessins de Bellange par exemple, on comprendra que l'éditeur a réussi avec cet ouvrage l'un des plus significatifs de sa collection du *Chœur des Muses*.

Nanie BRIDGMAN.

Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956 herausgegeben von Walter GERSTENBERG, Heinrich HUS-

MANN, Harald HECKMANN. — Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957. 1 vol., in-4, 248 p., pl., mus.

Pendant longtemps les Congrès furent, du point de vue scientifique, organisés dans une sympathique anarchie et les publications qui en fixaient les résultats ne pouvaient que refléter le pèle-mèle et la bousculade musicologiques qui avaient été ceux des séances elles-mêmes. Une réaction se fait jour pour accroître l'efficacité de ces réunions, dont la présente publication est un témoignage. Il s'agit des actes du congrès international organisé en septembre 1956 à Hambourg par la Société allemande de musicologie et dans lesquels on trouve les textes des soixante-cinq rapporteurs, parmi lesquels une quinzaine d'étrangers.

Pour satisfaire au rituel, trois conférences publiques ouvrent le volume, que le nom même de leurs auteurs place sous un signe résolument « nordique » : « un Requiem de Haendel » par J. P. Larsen, « Antiquité et Orient dans leur signification pour la musique européenne » par H. Husmann (qui prépare tout un ouvrage sur le même sujet), « la vie musicale en Suède » par C. A. Moberg. Mais on avait tenté de centrer les séances de travail sur quatre thèmes généraux : 1. la musique dans les arts libéraux ; 2. acoustique et musique ; 3. problèmes d'ethnomusicologie ; 4. rapports de la poésie et de la musique, en prévoyant néanmoins une section de repéchage (section dite générale) pour ceux dont les disponibilités n'auraient pu trouver place dans l'une ou l'autre d'entre elles.

C'est le cas des semi-bibliothécaires et autres découvreurs, qui décrivent ici quelques sources inconnues ou peu connues de G. Gabrieli (C. Engelbrecht), Lassus (W. Bötticher), J. Praetorius (Hoffmann-Erbrecht), D. Sarri (H. Hucke), Buxtehude (S. Sorensen), ou qui reviennent sur l'étude de manuscrits tels que le *Buxheimer Orgelbuch* (W. Schrammek), le Cambridge Pepys 1760 (B. Kahmann, qui ne paraît pas connaître l'utilisation qu'en a déjà faite P. Chaillon, *Le Chansonnier de Françoise*, dans la *Revue de musicologie*, 1953) et deux manuscrits allemands, l'un daté de 1544 (G. Sowa), l'autre du XVIIIe siècle, Strasbourg 2490 (H. C. Worbs).

Le thème N° 1 a donné lieu à plusieurs essais sur la musique dans le contexte universitaire du Moyen-Age (C. Dahlaus, H. Hüschen, H. M. Klinkenberg, K. W. Niemöller, G. Reaney), sur les survivances des *artes liberales* dans la pédagogie de la Réforme (W. Blankenburg), sur les représentations iconographiques de ces arts libéraux dans les miniatures médiévales (W. Bachmann).

Les thèmes Nos 3 et 4 eurent chacun des adeptes, mais qui ne se sont pas vraiment regroupés autour d'une idée centrale : les ethnomusicologues tout comme les tenants de Poésie-musique envisagent des problèmes généraux ou spéciaux, qui intéressent le Japon, la région du Tatra, la Turquie du Sud et la Yougoslavie, pour les premiers, les *organa* de Notre-Dame, J. A. Herbst, Mattheson, R. Schumann et J. Brahms pour les seconds. En fait la plus grande originalité du Congrès était dû à la présence d'acousticiens (S. Bimberg, H. Fack, W. Lottermoser, H. Reinecke, L. Müller), signe non seulement du progrès des techniques mais aussi de certaines tendances de la musique contemporaine. On signalera enfin un curieux article de K. F. Bernhardt sur l'émancipation de la femme, auquel on pourrait ajouter toute une bibliographie en français.

F. LESURE.

APEL (Willi). — **Gregorian Chant.** Bloomington, Indiana Univ. Press, 1958. 1 vol. in-4°, 528 p., facsim.

M. W. Apel est professeur ; il l'a montré en plusieurs occasions et particulièrement dans sa *Notation of polyphonic music* où il s'est appliqué à fournir aux étudiants non seulement des notions historiques, mais des procédés d'interprétation et de transcription des signes anciens. C'est le même esprit qui règne dans ce *Gregorian Chant;* bien loin de s'en tenir strictement à l'étude historique ou esthétique ou liturgique du chant grégorien, ce livre est un *Manuel* qui comporte des références, des indications pratiques sur tous les points qui peuvent intéresser ou solliciter l'étudiant médiéviste.

L'ouvrage est divisé en trois grandes sections ; la première (4 chapitres) définit la liturgie, en analyse la structure, l'origine et le développement jusqu'à l'an 600 — puis, après 600. La liste des dates documentaires du 1er au VIIIe siècle place sous les yeux du lecteur 60 lignes qui schématisent l'apparition successive des éléments de la liturgie occidentale — généralement dispersés dans de nombreuses monographies. La nomenclature des anciennes sources (pp. 53 ss.) est également d'un réel intérêt.

La deuxième partie (4 chapitres) est relative aux aspects du chant : d'abord les textes eux-mêmes — puis la, ou plutôt les notations — les modes liturgiques — enfin tout ce qui concerne la psalmodie. Huit belles planches composent une brève paléographie de la notation neumatique d'après des mss. de Saint-Gall, Londres, Chartres, Paris, Montpellier, Rome. Le problème du rythme est ensuite examiné avec la plus grande objectivité en tenant compte des « mensuralistes ». Le classement des pièces par tonalité, l'emploi du bémol, la transposition etc. font l'objet d'une étude détaillée comme aussi la psalmodie, base fondamentale du chant grégorien.

La troisième section est intitulée : *Analyse stylistique.* On y détaille par le menu (un peu à la manière de Ferretti) les aspects du récitatif liturgique. Le second chapitre s'attaque aux *formes libres* : Traits, Repons, Offertoires etc. et en analyse les contours généraux, tandis que le troisième reprend les types mélodiques un à un : Introït, Communions etc. Les tableaux relatifs aux Traits (en 8e — et en 2e tons) permettent un repérage immédiat — qu'on retrouve dans l'étude synoptique des graduels avec toutes les formules-mères notées ; les *Alleluias* viennent ensuite, puis les chants de la Messe qui conduisent tout naturellement aux Tropes (pp. 431 ss.) suivis des *Séquences* (442). Un chapitre sur le chant ambrosien est rédigé par Roy Jesson (p. 465) et un autre sur le chant Vieux-Romain par Rob. J. Snow (484 ss.).

La conclusion est annoncée : *Prolégomènes à une histoire du style grégorien,* à quoi en effet prépare tout le manuel dont on vient de voir schématiquement la distribution.

De nombreuses notes, des dates, des tableaux, des exemples notés surgissent presque à chaque page ; la bibliographie figure en tête, mais aussi dans les notes ; 25 colonnes d'index facilitent les recherches dans cette vaste compilation encyclopédique dont nous pourrions souhaiter l'équivalent en langue française.

A. MACHABEY.

Hellmuth Christian WOLFF. — **Die Musik der alten Niederländer** (15. und 16. Jahrhundert). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956. 1 vol. in-4, 272 p., fac-sim., pl.

Voici un livre qui, par son titre même, risque de ranimer de récentes querelles de terminologie. Il pourrait les ranimer utilement si celles-ci n'avaient pas démontré l'espèce d'incapacité où nous sommes aujourd'hui de qualifier commodément toute une école de compositeurs originaires du Nord de la France et des anciens Pays-Bas et, en tout cas, de satisfaire au même degré deux cartes, politique et ethnique, aussi différentes que celle des XVe-XVIe siècles et celle du XXe. Comment pourrions-nous, d'ailleurs, refuser de voir inclure Josquin des Prés (de Beaurevoir ?) parmi les « vieux néerlandais » si certains de nos manuels annexent Roland de Lassus à la musique française ?

De fait, le titre choisi ici, même s'il n'est pas très heureux, doit se comprendre en partant de la relative unité du style étudié et non de la nationalité d'origine ou d'adoption des compositeurs. Mais l'appellation eut été plus convenable si l'auteur s'était arrêté plus tôt, à la génération de Josquin, par exemple.

H. C. Wolff, qui appartient à la jeune génération des musicologues de l'Allemagne de l'Est, étudie successivement ce style dans les domaines de la messe, du motet et de la chanson. Cette division est heureuse, car les manuels mélangent habituellement ces formes dans des chapitres généraux par périodes ou par compositeur. Les analyses qui aident à montrer l'évolution de la technique polyphonique de Binchois et Dufay à Lassus et Monte sont soigneuses et parfois inédites. On se demande seulement pourquoi l'auteur n'a pas davantage utilisé certains travaux de ses prédécesseurs, notamment la thèse de W. Stephan sur le motet « burgundo-néerlandais » (1937). Mais il ne s'est pas toujours contenté d'utiliser les rééditions actuellement existantes et a lui-même transcrit certaines pièces de La Rue, Brumel, Lupus et Gascongne. Au sujet de la messe *Myn herte* de ce dernier, il déclare un peu rapidement que son auteur est Mathieu *ou* Jean (le ms. qu'il transcrit donne « Johannes »), comme s'il s'agissait du même personnage, le seul sur lequel nous ayons quelques informations étant Mathieu (cf. *MGG*).

D'une manière générale l'ouvrage est plus satisfaisant pour la musique religieuse que pour la chanson, mais l'ensemble est bien informé et richement pourvu d'exemples, avec quelques ouvertures vers la correspondance des arts.

F. LESURE.

Federico MOMPELLIO. — **Sigismondo d'India**, musicista palerminato. Ricordi, Milan, 1956. 1 vol. in-8°, 95 p.

On ne connaît pas la date de sa naissance qu'on peut raisonnablement placer autour de 1580 ; son premier recueil de madrigaux, daté de 1606, porte la mention : *d'India palerminato* qui semble indiquer le lieu de son origine.

A cette date de 1606, d'India était à Mantoue ; c'est la période Peri-Caccini, celle de la monodie et le jeune compositeur salue le genre nouveau en publiant le Premier livre des monodies (avec instruments) en

1609 ; dans la préface, il cite la célèbre Vittoria Archilei interprète des monodistes à la mode. M. Mompellio fait ressortir les analogies qu'on peut relever entre l'esthétique de d'India et celles de Pallavicino ou Monteverdi. On le voit employer des basses semblables sous des monodies différentes, écrire des *Variazioni* vocales sur un *ostinato* et utiliser — ce qui a déjà été signalé — les airs célèbres de BO. : *Romanesca, Air de Gênes, Ruggero* etc. Il se trouve, sur ce point si caractéristique de l'époque, en compagnie de la plupart des compositeurs qui s'échelonnent de Danchert à Tarquino Merula (au moins) et qui élaborent la *cantate*.

Lors du mariage de Victor Amédée I de Savoie avec Christine de France, fille de Marie de Medicis (1619), d'India écrit des Balletti à 4 voix et BC., et indique comment ils doivent être exécutés — à la française, manière inusitée en Italie (p. 59). Ce recueil est de 1621 et contient 33 N^os^.

A cette époque Sigismond est à Turin depuis 1611 et y demeurera jusqu'en 1623. On le retrouve à Modène en 1623/24, puis en 1626 et en 1628. On suppose qu'il mourût un peu avant le 19-IV-1629, probablement à Modène.

D'India est loin de nous être indifférent ; Prunières l'avait signalé dès 1926 ; la bibliographie répartie dans une soixantaine de notes, révèle plusieurs éditions modernes des œuvres de d'India, dont M. Mompellio fournit le détail dans chacun des 18 recueils publiés entre 1606 et 1627 — sans préjudice de 3 mss. (Turin, Modène, Oxford) — sans préjudice non plus d'un certain nombre de lettres signées *d'India* qui nous renseignent sur ses séjours et sa situation à l'égard des Princes dont il dépend. La typographie est claire, le papier agréable et les notations musicales bien lisibles.

A. MACHABEY.

Richard HASELBACH. — **Giovanni Battista Bassani,** un vol. in-8° de 292 pp. Bärenreiter-Verlag, Kassel ù. Basel, 1955.

Ce livre est le premier que l'on ait encore consacré à l'étude d'un musicien d'importance, tant par la qualité que par l'abondance et la variété d'une œuvre dans laquelle tous les genres sont amplement représentés, opéra, oratorio, musique vocale sacrée et profane, musique instrumentale.

Le plan de l'ouvrage est rationnel : quatre parties (la table des matières en annonce cinq, par une erreur facilement explicable) respectivement consacrées à l'inventaire de l'œuvre, à la biographie du compositeur, à l'appréciation de sa musique, à une vue d'ensemble en manière de conclusion.

Sur la première partie, inventaire de l'œuvre, je renvoie mon lecteur à la note annexe qu'a bien voulu rédiger François Lesure, en insistant toutefois sur le fait que les omissions signalées portent sur un répertoire de 80 pages de texte serré, où il est traité de 32 recueils de musique instrumentale ou vocale comportant chacun plusieurs éditions, de 9 opéras, 14 oratorios, 11 messes, 34 motets et cantates sacrées, plus une vingtaine de pièces isolées ou contenues dans des recueils collectifs. Cet inventaire est utilement complété par celui des rééditions modernes, à la vérité peu nombreuses pour une production aussi considérable.

La biographie laisse subsister un certain vague quant à la date de naissance (c. 1657, à Padoue) et les années de jeunesse de Bassani. On sait

qu'il a été l'élève du P. Daniele Castrovillari, de Venise et, dans cette même ville, de Legrenzi ; peut-être a-t-il également travaillé avec Gio. Battista Vitali, vraisemblablement pas avec Carissimi, comme on l'écrit parfois. Sous ces divers maîtres, il avait étudié la composition, le violon, l'orgue, peut-être le chant. Ses débuts officiels dans la carrière datent de 1677, l'année où paraît à Bologne son op. I^a, *Balletti, Correnti, Gighe*, etc., où il est admis parmi les *Filarmonici* de Bologne, nommé organiste de l'Accademia della Morte, à Ferrare, et maître de chapelle du duc de Mirandola, dans cette même ville. A dater de là, l'ouvrage de M. R. Haselbach est beaucoup plus riche de détails rassemblés pour la première fois, et qui nous permettent de connaître avec une netteté suffisante la vie de son héros, à Ferrare, puis à Bergame où il devait terminer ses jours le 1er octobre 1716.

Cette partie biographique anticipe à plusieurs reprises, opportunément sur l'appréciation de l'artiste et de l'œuvre. On y trouvera, pp. 97 à 102, un long paragraphe sur Bassani violoniste, sa technique, l'état de la lutherie, et particulièrement de l'archet de son temps. Et c'est l'occasion de réfuter (un peu longuement, mais de façon décisive) la légende de Corelli élève de Bassani. Dans ce même chapitre, d'intéressants développements sur l'exécution matérielle, chorale et orchestrale, les effectifs, la place de la musique instrumentale à l'église, etc.

La troisième partie est de beaucoup la plus importante. M. R. Haselbach y étudie avec soin la musique instrumentale de Bassani, continuant en cela Wasielewski, Torchi, etc. Mais surtout, il le met à sa vraie place, qui est très haute, comme compositeur de musique vocale. Ici, son style est résolument moderniste, détaché de l'ancienne polyphonie, orienté vers une mélodie et un système harmonique influencés, même à l'église, par l'opéra. L'enseignement et l'exemple de Legrenzi semblent avoir profondément marqué son disciple. On n'en veut pour preuve que la place qu'il donne à l' « air à devise », coupe favorite du maître vénitien, dont M. R. Haselbach a retrouvé (pp. 215 sqq.) d'innombrables exemples.

Une bibliographie abondante — un peu trop accueillante, en ce qui concerne les livres de langue française, à des ouvrages de seconde ou troisième main — complète ce solide et utile travail.

Marc PINCHERLE.

La bibliographie de Bassani, soigneusement établie par R. H., doit être complétée dans deux directions. Tout d'abord, elle ne tient pas compte des derniers travaux de C. Sartori (surtout sa *Bibliografia della musica strumentale*...) et des articles qui ont paru postérieurement à la composition de ce volume dans les *Fontes artis musicae*, pas plus que de l'ouvrage de W. C. Smith relatif aux éditions de Walsh. Ensuite, les suppositions de l'auteur à propos des éditions d'Estienne Roger peuvent être corrigées de la manière suivante : l'op. 8 de Bassani est de 1697-98 ; l'op. 11 de 1700-01 ; l'op. 12 de 1699-1700 ; l'op. 13 de 1698-99 ; l'op. 18 de 1700-01 ; l'op. 20 de 1700-01 ; l'op. 26 de 1703-04 ; quant à l'op. 24, Roger en a publié aussi en 1703-4 une édition, restée inconnue de R. H. (cf. *Kongressbericht Bamberg 1953*, pp. 274 ss. et dans cette même revue, 1956, p. 46). Passons rapidement sur les exemplaires non mentionnés de la Bibl. du Conservatoire de Paris (Op. 7, éd. 1688 ; op. 8, éd. 1691 ; op. 21 et 24) et de

la Bibl. de Carpentras (Op. 30 et 32). L'ensemble de l'op. 8 se trouve aussi dans une copie contemporaine en trois volumes mss. à la Bibl. du Conservatoire de Toulouse, avec le titre « Motets del signor Bassani à un dessus avec des ritournelles ». N'est pas non plus répertorié par l'auteur un air à 1 v. et b. c., *Occhi neri*, dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de 1708 (C. Ballard). Aux rééditions modernes, on peut enfin ajouter un air de la cantate *Contento amoroso* de l'op. 17 publié par Prunières dans ses *Airs italiens* (II, 1927, 30).

F. LESURE.

Maurice BARTHÉLEMY. — **André Campra.** Paris, Picard et Cie, 1957, un vol. grand in-8°, 199 p., avec portrait et exemples musicaux.

Voici comment se divise cette excellente étude : 1° Les années d'apprentissage et de jeunesse (Aix-en-Provence, Arles, Toulouse, 1660-1694). — 2° La période des recherches et des succès (messes, motets, *L'Europe galante, Hésione, Iphigénie en Tauride*, 1694-1704). — 3° L'influence italienne (Les cantates, *Alcine, Les Festes vénitiennes, Les Ages*, 1705-1722). — 4° La Gloire, le Maître de Musique de la Chapelle Royale (Reprises de ses opéras, motets, messe de *Requiem*, 1722-1744). L'A. justifie ainsi cette présentation : « Parmi les musiciens de son temps, Campra a poursuivi une carrière étrange, souvent en dehors des usages établis et des charges officielles. Compositeur de musique religieuse au début et à la fin de sa vie. Campra donne, pendant la plus grande partie de celle-ci, les fruits de son talent et de son activité à l'Académie Royale de Musique. Cette constatation primordiale m'a guidé dans le choix du plan. » La conclusion, appuyée sur une riche documentation, corrobore ce que l'on admettait déjà : entre Lully et Rameau, Campra, avec un don mélodique très personnel, est un des rares auteurs vraiment originaux de notre grande scène lyrique ; les exemples cités dans l'ouvrage montrent que beaucoup de cantates, de motets, de fragments d'opéras pourraient être repris avec succès : encore une réhabilitation à tenter, pour notre plus grand plaisir !

E. B.

Norbert DUFOURCQ. — **Nicolas Lebègue.** Paris, Picard et Cie, 1954. Un vol. grand in-8° de 219 p., avec XVI planches hors texte et exemples musicaux.

L'A. étudie successivement la famille et la jeunesse de son héros, les différents aspects de sa carrière en tant qu'organiste à Saint-Merry et à la cour, professeur, compositeur de clavecin et d'orgue, interprète. En raison de sa supériorité indiscutée comme expert, Lebègue est en relation avec tous les organiers et organistes de son temps : les procès-verbaux d'expertises d'orgues, les testaments, les inventaires après décès et autres écrits fournissent une masse de renseignements nouveaux sur l'histoire du roi des instruments et la vie des artistes et des facteurs parisiens à cette époque. Ce travail est exhaustif : les documents y sont exploités à fond : et, bien qu'ils motivent souvent des interrogations auxquelles on ne trouve pas présentement de réponse valable, on ne peut guère se flatter de découvrir désormais des textes modifiant les points de vue expo-

sés. On devine toute la valeur de cette biographie qui éclaire d'une vive lumière un des coins les plus obscurs de notre histoire musicale. Est-il besoin d'ajouter que l'intérêt en est constamment entretenu par une rédaction très vivante, qui réussit à animer les discussions les plus touffues ?

E. Borrel.

Cuthbert Girdlestone. — **Jean Philippe Rameau.** London, Cassel & Cº, 1957. In-8º, VIII-627 p.

M. Girdlestone, à qui l'on devait un excellent ouvrage sur les concertos de piano de Mozart, nous apporte aujourd'hui le premier ouvrage d'ensemble important — on est tenté de dire exhaustif — sur J. Ph. Rameau. On savait beaucoup de choses, certes, sur ce musicien qui fait — ou devrait faire — tant d'honneur à son pays, et le mérite de M. G. n'est pas, peut-être, de nous avoir apporté sur son compte des révélations capitales, mais d'avoir, en un livre parfaitement charpenté, d'une part réuni les données biographiques connues et utiles à connaître jusqu'à maintenant dispersées, d'autre part étudié, en le replaçant dans le contexte historique, l'ensemble de l'œuvre musical et théorique de R., dont jusqu'alors seule la production dramatique avait fait l'objet d'une étude scientifique : *L'Opéra de Rameau* de P. M. Masson, qui garde du reste tout son prix. L'originalité foncière du livre de M. G., et cela frappe dès qu'on l'aborde, est la qualité artistique, littéraire, humaine des jugements de valeur qu'il porte, en les justifiant, sur l'ensemble comme sur le détail de l'œuvre de Rameau dont, le premier il offre la synthèse.

A la vie de Rameau M. G. consacre deux courts chapitres, l'un au début, l'autre vers la fin du livre. Se limitant à l'essentiel, l'A. met l'accent sur les circonstances qui éclairent et le caractère et surtout l'œuvre du musicien. Ainsi le second de ces chapitres : *The last years*, est-il historiquement très nourri : on y trouve en particulier, ramenée à ses dimensions véritables, cette assez sordide Querelle des Bouffons, au cours de laquelle le vieux Rameau, têtu, bougon, certes, semble bien pourtant être le seul vraiment artiste, à tout comprendre, et à se tenir dignement au-dessus de la mêlée.

La quarantaine de pages consacrée à la musique de chambre, en particulier à la musique de clavecin, sera certainement un des chapitres les plus consulté, non seulement pour les informations documentaires, descriptions bibliographiques, analyses musicales avec exemples musicaux gravés à l'appui, qu'on ne trouve nulle part aussi clairement énoncées et réunies, mais aussi pour les jugements de valeur aussi nuancés que chaleureux proposés au lecteur, qui sont, on l'a dit, un des attraits de cet ouvrage. On peut en dire autant du chapitre sur les cantates et les motets, tout un aspect de l'œuvre de R. auquel personne avant M. G. n'avait consacré et réuni des recherches d'ensemble si étendues et si pertinentes.

Quant aux huit chapitres réservés à l'œuvre dramatique de R., précédés d'une étude sur la tragédie lyrique de Lulli et complétés par une vingtaine de pages sur *Rameau and Gluck*, c'est là une somme d'une nouveauté totale : en effet loin de doubler la thèse de P. M. Masson, celle de M. G. la recoupe au contraire, traitant chronologiquement les œuvres une par une dans leur ensemble, alors que l'auteur de l'*Opéra de Rameau*, lui,

a traité un par un les éléments constitutifs tels qu'ils se présentent dans les ouvrages lyriques successifs. Les préfaces de Ch. Malherbe de l'édition des « so-called » *Œuvres complètes* ne sauraient non plus nous dispenser d'avoir recours à M. G., car elles concernent surtout la critique des textes ; du reste, comme chacun sait, une dizaine d'œuvres lyriques manquent encore à la collection... Ce que M. G. nous apporte à ce sujet, c'est, avec l'étude des formes (tragédie lyrique, opéra-ballet, pastorale, comédie lyrique), une série de monographies complètes sur chacune des œuvres lyriques, le livret, les avatars de la composition, les versions successives, l'accueil du public, &, le tout enrichi et explicité par de très nombreux exemples musicaux.

En ce qui concerne les théories de R., M. G. ne s'étend pas sur les travaux relatifs à l'acoustique, et il a certainement raison, les « scientifiques » étant unanimes à considérer comme négligeable toute cette partie de son œuvre dont le pauvre Rameau faisait si grand cas... Quoi qu'il en soit, le peu qu'en dit M. G. est parfaitement suffisant pour éclairer le lecteur curieux à cet égard. Sur les théories esthétiques au contraire, M. G. nous fait profiter de sa parfaite connaissance des grands courants d'idées du XVIIIe siècle, et suivre avec lui le cheminement de la pensée de R. en direction de l'avenir.

La conclusion de M. G. ne faisait pas de doute : fervent admirateur de Rameau, qu'il connaît si bien pour avoir repensé son œuvre entier à la suite des historiens qui avaient pu l'étudier avant lui, et auxquels il rend un hommage qui l'honore, M. G. n'est pas de ceux qui n'entendent dans la musique de R. que l'écho des élégances du XVIIIe siècle : « His music in not only intensly moving ; it is also profoundly human, and its greatness, in the last resort, lies therein ».

Cette musique, M. G. ne cesse, au cours de son livre, de dire qu'il lui souhaite une diffusion toujours plus large, des auditoires toujours mieux informés et admiratifs. Ce chaleureux prosélytisme n'est pas un des traits les moins attachants de cet ouvrage. M. G. a écrit sur Rameau un livre aussi gros qu'il l'a cru nécessaire pour dire tout ce qu'il avait à dire, et certes il n'y a pas une page de trop. Très bien présentée pour le texte comme pour les exemples musicaux, cette édition, qui fait honneur à la maison Cassell, comporte la bibliographie complète des œuvres musicales et littéraires de R. (avec, quand il y a lieu, les concordances dans l'édition Durand), une ingénieuse bibliographie générale qui est en même temps un index des ouvrages cités, et plusieurs intéressants appendices ainsi que quelques pages de musique particulièrement significatives ; de multiples index terminent ce maître livre désormais indispensable, pour lequel on doit beaucoup de gratitude à l'éminent historien qui a bien voulu l'écrire, et qui se prépare à en donner, dans notre langue, qu'il manie avec autant de distinction que l'anglais, une édition parisienne. De cette libéralité, saurons-nous tirer la leçon ?

Elisabeth LEBEAU.

Patrice COIRAULT. — **Formation de nos chansons folkloriques.** Ouvrage publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique.

[Fascicule II]. — [Paris], Éditions du Scarabée, 1955. In-4°, paginé 175-383, musique.

A l'écart des querelles d'écoles, avec une persévérance et une rigueur scientifique admirables, P. Coirault continue sa monumentale étude sur la formation des chansons folkloriques françaises [1].

On sait comment, non content d'avoir lui-même collecté un nombre considérable de chansons folkloriques à une époque où on pouvait encore le faire en France, il a consacré sa vie à l'étude des documents recueillis par lui et par d'autres, faisant ainsi apparaître dans son œuvre les deux aspects de l'ethnomusicologie : la collecte et l'exploitation des documents.

Ce labeur nous a valu successivement les *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, *Notre chanson folklorique* et l'actuelle *Formation de nos chansons folkloriques*. C'est, on le voit par ces titres, le problème de la nature et de la genèse de la chanson folklorique qui a préoccupé P. Coirault et l'a amené à rechercher dans les textes musicaux et littéraires les antécédents possibles (ou les versions parallèles) des versions orales recueillies au XIXe siècle et au début du XXe, puisque, hélas, nous ne connaissons de ces chansons, antérieurement à cette époque, que leurs versions « savantes », littéraires.

Le premier tome du présent ouvrage contenait, outre une introduction et une étude sur la transmission des chansons par les chanteurs-chansonniers des rues au XVIIIe siècle, le début des « lignages », c'est-à-dire des monographies consacrées aux antécédents des versions folkloriques actuelles. Le second tome que voici continue l'étude de ces antécédents et y ajoute des recherches sur les « arrangements lettrés » de chansons folkloriques aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Il faut donc, dans cette étude, distinguer d'une part les versions littéraires et musicales des XVIe-XVIIIe siècles qui ont, petit à petit, folklorisé, et dont des versions orales ont été recueillies aux XIXe et XXe siècles, et d'autre part les versions folkloriques des XVIIe et XVIIIe siècles qui, pour plaire au public lettré de l'époque ont dû, alors, « au préalable, subir dans [leur] vocabulaire et [leur] facture certaines déformations », alors que les versions folkloriques des mêmes chansons recueillies aux XIXe et XXe siècles en étaient restées indemnes.

On retrouve dans ces monographies, comme dans celles qui les ont précédées, le souci constant de ne s'en tenir qu'aux faits et de se refuser à toute synthèse précipitée, même séduisante, et un esprit critique rigoureux qui n'admet un texte, un document, que s'ils offrent toutes les garanties d'authenticité voulues. Il y a là une méthode de travail exemplaire, propre à éviter ces généralisations hâtives et ces à-peu-près qui ont toujours été si préjudiciables aux études ethnomusicologiques.

L'auteur a étudié à la fois les textes et les mélodies, celles-ci n'étant compréhensibles que par ceux-là, puisqu'elles dépendent entièrement de la coupe littéraire (« verbale ») du texte. La recherche des antécédents l'a amené à étudier des chansons aussi diverses que *Mon père a fait bâtir château*, les *Menterie*, *Adieu, la belle*, *je m'en vais*, *Réveillez-vous, belle endormie*, *La Flamande*, *Le Curé de Pomponne*, *Brave capitaine* pour n'en citer que quelques-unes. Certaines de ces monographies lui ont permis d'élu-

1. Cf. *Revue de musicologie*, 1953, pp. 90-91.

cider d'amusants problèmes de paternité ou d'origine, ainsi pour la *Chanson de la mariée* ou pour *La belle, si nous étions*. Dans la section consacrée aux « arrangements lettrés », on trouve, entre autres, deux études particulièrement développées, l'une portant sur la *Fille au cresson* dont tant de versions ont été publiées dans les recueils du XVIIIe siècle, l'autre sur la chanson que l'auteur intitule : *Les oiseaux parlent-ils ?* et dont la chanson *J'ai descendu dans mon jardin, pour y cueillir du romarin* est un spécimen.

Par la nature des documents mis en parallèle, timbres de la Foire ou de recueils de cantiques du XVIIIe siècle, airs ou chansons, brunettes des recueils de Ballard (cités texte et musique), textes de livrets de colportage du XVIIIe siècle, ces exposés d'une richesse extraordinaire ouvrent des aperçus extrêmement intéressants à la fois sur l'histoire de l'air et de la chanson française, principalement aux XVIIe et XVIIIe siècles, et sur la genèse de notre chanson folklorique et de la chanson folklorique en général.

La typographie de ce volume est parfaite. La chose mérite d'autant plus d'être soulignée que la variété des caractères et des corps et la disposition du texte voulues par l'auteur ont contribué à accumuler les difficultés de composition et de mise en page. Quelques rares fautes typographiques pourront faire l'objet d'un erratum au début du troisième volume à venir.

Il faut en effet souhaiter que la fin de cet ouvrage ne tarde pas à paraître, puisqu'elle doit, par l'étude des chansons énumératives, achever les recherches entreprises par l'auteur sur la genèse et le mode de transmission des chansons folkloriques. De plus, un index très détaillé rendra aisément consultable l'ensemble de l'ouvrage et en fera un instrument de travail incomparable.

Mais tel qu'il est, il constitue déjà un ouvrage indispensable que ni les ethnomusicologues, ni les spécialistes de l'air et de la chanson française aux XVIIe et XVIIIe siècles, ni, j'ajouterais, les bibliothécaires conservant des fonds correspondants, ne pourront plus ignorer.

Simone WALLON.

Carl Philipp Emanuel BACH. — **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,** 1re et 2e parties, fac-simile de la 1re édition, rééditée par L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1957, un vol. in-8° de 360 p. avec 4 planches et exemples musicaux.

Ce volume contient le fac-simile de la 1re édition de la 1re partie (1753) et de la 2e partie (1762) de ce célèbre *Essai*, qui, avec ceux de Quantz (1752) et de L. Mozart (1756), fait partie de la grande Triade pédagogique allemande du XVIIIe siècle. Dans l'appendice l'éditeur avertit que, contrairement à certaines éditions du XXe siècle, il reproduit l'original, *sans aucune modification*. (Les 18 *Probestücke* sont publiés à part chez le même éditeur). Dans les compléments (pp. 347 et ss.) se trouvent les quelques additions des rééditions de 1787 et 1797. Cette magnifique publication intéresse aussi bien le musicien, professionnel ou amateur, — mais surtout interprète, — que l'historien du XVIIIe siècle, l'harmoniste ou le pédagogue. Naturellement, au point de vue scientifique, sa valeur documentaire est indiscutable.

E. B.

Willy HESS. — **Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens.** Zusammengestellt für die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe. — Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1957. In-8°, 116 p., pl.

Cette bibliographie des œuvres de Beethoven n'ayant pas été publiées dans l'édition monumentale de Breitkopf et Härtel constitue la 4e édition profondément remaniée d'un article de l'auteur paru pour la première fois dans le *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* en 1931. Le but que s'est proposé l'auteur est tout pratique : fournir les éléments qui permettront de compléter une éventuelle nouvelle édition monumentale des œuvres de Beethoven. L'auteur s'en explique dans une introduction où il fait l'historique des diverses éditions complètes de Beethoven parues depuis la mort de ce dernier.

Venant après la publication du catalogue thématique de Kinsky-Halm, cette bibliographie pouvait sembler superflue. En réalité il n'en est rien, car elle le complète assez souvent.

Les notices, disposées selon un ordre numérique continu (auquel s'ajoute une numérotation particulière pour les œuvres douteuses ou faussement attribuées à Beethoven) sont rédigées avec le plus grand soin et témoignent de l'ampleur des recherches auxquelles elles ont donné lieu. Les œuvres citées sont suivies de l'indication de leur lieu de dépôt. Malheureusement, les éléments de chaque notice ne sont pas disposés dans un ordre identique, ce qui complique parfois les recherches. Il faut féliciter M. Hess d'avoir, dans la mesure du possible, indiqué les cotes des manuscrits mentionnés. Les identifications en seront grandement facilitées [1]. Il est regrettable que cette manière de faire n'ait pas été adoptée par les catalogues thématiques de Köchel, de Kinsky-Halm et de Van Hoboken. On n'imagine pas les pertes de temps qui en résultent pour le chercheur.

Dans son souci d'exhaustivité, l'auteur a été jusqu'à relever les moindres mentions d'œuvres, même lorsque ces œuvres avaient disparu ou n'avaient peut-être jamais existé qu'à l'état de projet (cf. par exemple le n° 11, correspondant à une troisième romance pour violon). Cependant il n'a pas tenu compte de toutes les esquisses.

En ce qui concerne le riche fonds de manuscrits autographes de Beethoven de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, fonds qui lui a fourni un nombre appréciable d'œuvres inédites, il semble bien que l'auteur ait travaillé seulement d'après l'article déjà ancien de Max Unger, paru dans le *Neues Beethoven-Jahrbuch* de 1935.

Une table de concordance entre les numéros de la présente bibliographie, ceux des éditions antérieures et ceux de Kinsky-Halm complète ce travail qui est appelé à rendre de grands services.

Simone WALLON.

---

1. Signalons à M. Hess que les cotes de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris ne se composent, pour les manuscrits autographes, que de l'abréviation Ms. suivie du numéro du manuscrit. Contrairement à ce qui se passe à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin, par exemple, le nom de l'auteur du manuscrit n'y figure pas.

JOHANN WILHELM HERTEL. — **Autobiographie,** herausgegeben und kommentirt von Erich Schenk. Graz-Köln, Hermann Böhlaus, 1957, in-8° de 119 pages.

Jean Wilhelm Hertel né à Eisenach en 1727, mort à Schwerin en 1789, est le fils et l'élève du violoniste et compositeur Johann Christian (1699-1754) ; il devint maître de la chapelle de Schwerin qu'il quitta lors de sa nomination comme secrétaire et conseiller de la princesse Ulrich de Mecklemburg à Schwerin. Outre ses écrits théoriques et son autobiographie, il a composé des odes et des lieder, 3 oratorios, des cantates, des psaumes, des symphonies, des concertos pour divers instruments, des sonates pour clavecin et flûtes. Son autobiographie nous décrit son enfance à Eisenach et au Gymnasium de sa ville natale (1727-1742), ses études à Neustrelitz et Zerbst (1742-1745), son service de Kapellmeister à la cour de Schwerin (1754-1765), son poste de secrétaire. L'histoire de ses relations avec tous les musiciens du dix-huitième siècle, les Graun, Quantz et Benda, le facteur Silbermann, le chef d'orchestre Fasch, Telemann et les grands virtuoses de son époque est particulièrement vivante.

Félix RAUGEL.

Herbert DRUX. — **Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Ostniederberg.** — Köln, Arno Volk-Verlag, 1956. In-16, 113 p. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 15).

L'auteur de cette courte, mais solide étude a voulu, en retraçant l'histoire musicale du Ostniederberg, déterminer quelles avaient été les bases et les répercussions sociologiques des manifestations musicales de cette région [1]. En fait, ce sont les activités musicales — concerts et exécutions publiques des associations instrumentales ou vocales et des solistes de passage — des villes de Langenberg, Velbert et Neviges qui ont retenu son attention. Activités, à la vérité, assez modestes, mais dont l'étude systématique apporte une contribution des plus intéressantes à l'histoire locale, comme à celle de la pratique et du goût musicaux dans les Pays rhénans, principalement aux XIXe et XXe siècles.

Ce travail a pu être mené à bien grâce au dépouillement des archives paroissiales protestantes et catholiques et des archives des sociétés musicales des villes citées plus haut, ainsi que des périodiques de l'époque. De la masse impressionnante de ces documents l'auteur a su tirer avec habileté un ouvrage bien charpenté, auquel on pourrait peut-être reprocher d'être trop condensé, mais qui permet cependant de suivre assez facilement les conditions sociales grâce auxquelles les habitants de ces villes ont pu cultiver la musique avec plus ou moins de bonheur, qu'il s'agisse de musique religieuse, profane, « sérieuse » ou légère. Ainsi que le titre le précise, seules les manifestations publiques de ces activités ont été prises en considération.

Le rôle joué par la bourgeoisie dans l'évolution de la vie musicale de cette région est primordial. On assiste au XIXe siècle au passage de la pra-

1. Précisons pour le lecteur français qu'il s'agit d'une partie de l'arrondissement de Dusseldorf-Mettmann, au nord des Pays rhénans.

tique musicale des amateurs à celle des musiciens professionnels, auquel correspond naturellement une évolution des programmes. Dans la mesure où la bourgeoisie perdait petit à petit de son importance, on vit d'autres classes de la société participer, dans une proportion de plus en plus grande, à la vie musicale des villes du Ostniederberg. Les nombreux programmes de concerts reproduits, si caractéristiques pour l'histoire du goût musical, constituent l'un des attraits les plus certains de l'ouvrage de H. Drux.

Une riche bibliographie et un index complètent cette étude. On peut s'étonner, à ce propos, de voir figurer dans la « liste des sources » des dictionnaires et des encyclopédies, comme celles de Moser, de Riemann ou la MGG. Et d'autre part, il est douteux que ces ouvrages, cités à leur titre général, puissent rendre service au lecteur. N'aurait-il pas mieux valu, en particulier pour la MGG, citer les seuls articles entrant en ligne de compte ici ? Nous avons relevé une petite erreur typographique, p. 26, ligne 22, où il faut lire, semble-t-il : 1878 et non : 1678.

Mais ce sont de bien légères critiques et il n'en reste pas moins que cet ouvrage sera consulté avec fruit par les historiens du concert comme par les sociologues.

Simone WALLON.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

The Hymns of the Hirmologium, Part III, 2... transcribed by Aglaïa AYOUTANTI, revised and annotated by H. J. W. TILLYARD. — Copenhague, Munksgaard, 1956. 1 vol. in-4°, 95 p. (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta, VIII).

Le secret des neumes, selon le Cardinal Pitra, fut pendant cinq ou six siècles au moins le secret des clercs de toutes les écoles cathédrales.

L'esprit byzantin, qui se complaît dans l'obscurité et n'use que d'explications sybillines, s'étend malheureusement sur une période beaucoup plus longue ; il règne sur tout le Moyen-Age et persiste plus ou moins dans certaines publications de nos jours. Aussi celui qui entreprend d'étudier la musique byzantine éprouve-t-il beaucoup de difficultés à la comprendre ? Les traités musicaux byzantins offrent un curieux mélange de la tradition musicale des anciens Grecs, avec ses théories erronées et abstraites, obscurcies encore par des éléments de philosophie et de dogmatisme chrétiens. C'est pourquoi, en créant les éditions de « Monumenta Musicae Byzantinae », MM. H. J. W. Tillyard, C. Høeg et Eg. Wellesz, ont donné de grandes facilités aux chercheurs. La musicologie byzantine se développa, grâce à leurs soins, sur des bases solides, édifiées par de minutieuses recherches.

M. H. J. W. Tillyard, professeur à l'Université de Cardiff, travaille dans ce domaine depuis quarante-sept ans et a à son actif le plus grand nombre de découvertes. Il ne chercha pas à en tirer gloire, mais se contenta de les présenter dans leur forme la plus accessible. En effet, on ne peut pas exprimer avec plus de simplicité et de clarté des problèmes difficiles, on ne peut pas fixer avec plus d'honnêteté les limites d'un savoir comme le sien qui fait autorité depuis un demi-siècle.

M. Tillyard commença ses études par l'examen sérieux des textes byzantins du Moyen-Age. Le premier résultat de ce labeur patient fut la réfutation, en 1911, des théories d'Hugo Riemann sur l'interprétation des intervalles et des clefs de la notation médiobyzantine (XIIe-XIVe s.). De 1911 à 1916, il publia une série d'articles, où il exposa ses recherches, qui aboutissaient au déchiffrage de cette notation. Sa théorie fut confirmée par M. Wellesz qui, sans connaître ses publications, fit paraître deux ans plus tard, en 1918, les résultats de ses propres recherches, dont les conclusions étaient analogues à celles de M. Tillyard.

Tout en approfondissant ses connaissances sur la notation médiobyzantine, M. T. aborda d'autres problèmes, dont celui de la notation paléobyzantine (Phase Coislin), et fit connaître des manuscrits et des listes de

signes encore inconnus ; chaque page qu'il écrivit fut un précieux apport aux études musicales byzantines.

Les problèmes de la notation médiobyzantine une fois résolus, M. T. entreprit avec MM. Wellesz et Høeg la traduction sur la portée des chants des plus importants recueils byzantins du XIIe au XIVe siècles (Sticherarium, Octoechus, Hirmologium), qui parurent successivement dans les « Monumenta ». Certaines de ces traductions furent faites par deux collaboratrices, Mmes A. Ayoutanti et M. Stöhr, mais revues et annotées par MM. Tillyard, Høeg ou Wellesz.

Les chants, qui nous sont présentés aujourd'hui, transcrits par Mme A. Ayoutanti, revus et annotés par M. Tillyard, appartiennent au recueil dit l'*Hirmologium*, qui contient des hirmes (hirmi), types des canons, considérés comme les plus anciennes mélodies byzantines de style simple, sans ornements musicaux.

Le volume comprend seulement les canons du troisième mode plagal, dit mode grave ou Barys, qui est un ton *fa majeur*. Les Martyries au début de chaque hymne indiquent les tons *fa* ou *la*, mais les finales sont toujours *fa*. Le *si-bémol* est constant, le *si-naturel* accidentel.

Bien qu'il ne descende pas plus bas que les autres modes byzantins, ce mode est considéré comme grave par le fait qu'il n'avait pas en pratique subi des transpositions, comme les Ier et IIe modes, authentes et plagaux. Les mélodies ne descendent pas plus bas que le *do* et montent rarement au *mi'*. Elles sont de style récitatif, chaque syllabe porte généralement une note.

La signification des neumes est donnée d'après le « Handbook » de M. Tillyard, manuel condensé et clair, publié en 1935, où l'auteur a également dressé une liste des martyries médiobyzantins et expliqué la manière de les lire. Les quelques particularités et les exceptions aux règles sont mentionnées dans un court commentaire à la fin du volume. Les neumes ne sont pas imprimés au-dessus de la portée, ce qui complique le travail du chercheur ou du critique : il doit se reporter aux manuscrits. Ces derniers sont en effet publiés dans les « Monumenta » mais leurs éditions trop coûteuses ne peuvent être consultées que dans quelques bibliothèques.

Quelle est la portée de pareilles publications ? Elles devraient être faites pour faire connaître les mélodies du XIIe au XIVe siècles. Elles sont le couronnement de l'œuvre de MM. Tillyard et Wellesz, qui ont passé une grande partie de leur vie à dégager les principes de la notation médiobyzantine et permettre le déchiffrage de ces livres de chant.

Mais si les plus jeunes chercheurs persévèrent pendant des années, comme de bons élèves, à faire des traductions sur la portée et à photographier des manuscrits qu'on ne sait pas encore déchiffrer, ne risquent-ils pas de scléroser la musicologie byzantine ? Il y a tant de questions encore obscures. L'intérêt de ces traductions, si vif au début, diminue d'année en année, par le fait que le déchiffrage des neumes médiobyzantins ne pose plus de problèmes. Quant aux manuscrits luxueusement édités des « Monumenta », qui contiennent des notations archaïques pas encore déchiffrées, employées par les Grecs et les Slaves, ils ne nous dévoileront leurs secrets que si l'on encourage la recherche individuelle dans les bibliothèques où l'on pourra connaître ce qui reste encore obscur par la voie de comparaison de nombreux manuscrits et des traditions de différents pays et époques ; manuscrits neumatiques et peut-être traités musicaux, qu'on trouvera en Orient

ou en Russie, pays dont les bibliothèques ont été très peu explorées. Ne pourrait-on consacrer à de telles études, qui en rappelleraient d'autres, déjà faites sous l'égide des « Monumenta », une partie des ressources dont ils disposent ?

R. PALIKAROVA VERDEIL.

MONUMENTA MONODICA MEDII AEVI, Band I. — HYMNEN (I). — **Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes,** herausgegeben von Bruno STÄBLEIN. — Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. 1 vol, gr. in-8°, de 724 p.

Ce travail remarquable est d'une richesse qui défie l'analyse. Il contient 557 mélodies hymniques inédites pour la plupart : on indique dans la préface que l'antiphonaire Vatican en contient seulement 109 dontbeaucoup n'appartiennent pas au fond ancien. Le but de l'auteur était de per mettre des études sur la mélodie hymnique dans son ensemble ou même dans des groupes liturgiques déterminés. En effet nous verrons plus loin que, si le texte des offices est « catholique », pratiquement identique depuis mille ans dans tout l'Occident, la mélodie des hymnes varie beaucoup. En plus le répertoire est tellement abondant qu'il fallait, pour l'attaquer, la persévérance et la méthode de M. Stäblein. Les sources d'ailleurs n'ont pas été toutes questionnées ; à ce premier volume, l'auteur a donc prévu un tome de suppléments pour certaines régions dont les documents lui échappaient, et qui n'épuiseront pas le sujet.

La méthode suivie est la suivante. Dix manuscrits typiques sont présentés en premier ; ils contiennent un aspect des traditions milanaise, cistercienne, française, anglaise, allemande, italienne. Chacun d'eux est ensuite édité pour sa partie hymnique : les mélodies sont numérotées à la suite les unes des autres avec la première strophe du texte littéraire et l'emploi de la pièce (heures, procession etc... et indication de la fête). Après chaque source principale l'auteur dépouille, sous un intitulé commun (hymnes de sources françaises, allemandes etc...) les mélodies propres de quelques autres livres. Les formules déjà vues et imprimées sont rappelées par leur numéro, avec l'incipit textuel et l'emploi. On aura une idée de la grandeur de ces recherches en constatant que l'index des manuscrits remplit à lui seul dix pages d'un texte d'impression serrée. A la suite des hymnes de l'office viennent trois pièces prises aux traités de musique et des hymnes processionnelles. L'appareil critique comprend une analyse méticuleuse de chaque manuscrit utilisé, avec la liste des mélodies qu'il contient, et la description des variantes. 92 textes littéraires inédits et 80 pages d'index complètent l'ouvrage.

On le voit, c'est là un travail d'une rigoureuse méthode, et qui devra se trouver dans les rayons de toutes les bibliothèques. L'on y constatera l'immense diversité des répertoires : certaines mélodies sont réemployées (par les mêmes livres ou par des églises différentes) pour un nombre parfois très grand d'hymnes. Réciproquement des pièces connues ont été dotées de plusieurs mélodies suivant les lieux ou les emplois dans une même église. C'est ainsi que l'hymne *Jam lucis orto...* a reçu jusqu'à 72 mélodies différentes. Les quatre ambrosiennes qu'on dit authentiques ont connu un sort moins varié : *Jam surgit hora tertia* n'a qu'une mélodie,

Aeterne rerum conditor en a six, *Deus creator omnium* en a 10 et *Veni redemptor* 12. Ces constatations nous montrent à quel point les récits médiévaux doivent être contrôlés : l'hymne de saint Jean-Baptiste, *Ut queant laxis*, se présente avec 12 mélodies très différentes ; c'est dire qu'il n'y avait probablement pas de tradition assise lorsque Gui d'Arezzo la choisit pour codifier les syllabes de la gamme. Comme aucune notation musicale de cette hymne n'est antérieure au XIe siècle, il est permis de poser des questions à ce sujet.

On voit qu'il est très délicat d'assigner à telle pièce son schéma mélodique ancien, et c'est cette multiplicité des traditions qui a jusqu'ici gêné les études.

Toutefois certaines surprises nous sont réservées. On avait couramment pensé que les hymnes pour l'office des morts manquaient totalement ; on en rencontre une ici, qu'il faudra ajouter à la liste de celles connues par Dom L. Brou (A. Wilmart et L. Brou, dans *Sacris Erudiri*, V, 1952, pp. 247 et suiv.).

Les sources consultées ne sont jamais antérieures à l'an mille : il fallait, par définition, qu'elles fussent notées et la notation des hymnes n'intervient que très tard. Le manuscrit le plus ancien paraît être l'hymnaire de Moissac (Vatican, Ross. 205) de la fin du Xe siècle ou du début du XIIe, dont les mélodies sont notées en neumes aquitains sur une ligne à la pointe sèche, sans clef. L'auteur utilise les textes jusqu'à la fin du XVe siècle. Toutefois, il n'écarte pas la possibilité de trouver dans des livres assez récents des pièces fort anciennes et conservées par un seul témoin.

La transcription des mélodies a été faite suivant les normes actuellement en cours dans les livres liturgiques romains. Mais l'auteur (p. XVI en note) rappelle que Milan a chanté ses hymnes sur un schéma métrique jusqu'à une époque très voisine de la nôtre et que d'autre part l'influence des modes rythmiques a pu se faire sentir sur des pièces de création tardive.

Ce livre en tous points remarquable et qui sera si souvent consulté est bien imprimé. Les pages de musique ont été clichées d'après le manuscrit de l'auteur et sont lourdes ; elles restent lisibles. Toutefois l'emploi des caractères musicaux actuellement utilisés par les livres de la liturgie romaine aurait beaucoup facilité la lecture et amélioré l'aspect des planches.

S. CORBIN.

P. Antonio SOLER. — **I [II] Concierto para dos instrumentos de tecla.** Transcripción por Santiago KASTNER. Barcelona, 15-24 p. Instituto español de Musicología, 1956-1957, 2 vol. (Música Hispana, II, Serie C, Música de Cámara, 3-4).

Les concertos publiés par S. Kastner sont les deux premiers de l'unique manuscrit connu, conservé à l'Archivo de Música de l'Escorial, qui contient les « Seis conciertos de dos organos obligados compuestos por el Pe. Fr. Antonio Soler ». Ces pièces sont destinées en fait aussi bien à l'orgue qu'au clavecin. Leur intérêt réside à la fois dans le texte musical lui-même et dans les indications qui sont notées sur le manuscrit original en ce qui concerne leur interprétation. En effet, le P. Soler note la registration qu'il

désire voir appliquer. *Flautado* désigne les jeux de 8 pieds, *Flautin* et *Octava* ceux de 4 et de 2 pieds. Aucun changement de registration n'est conseillé dans le cours de chaque partie, mais la variété de sonorité est assurée par un équilibre différent entre les parties successives. Ainsi, dans le deuxième concerto pour deux claviers, l'andante du début se joue uniquement avec les 8 pieds, l'allegro comporte un 4 pieds pour le premier clavier et un 8 pieds pour le second. Le *Minué* final se joue avec 8 pieds plus 2 pieds pour le premier clavier et 8 pieds plus 4 pieds pour le second. Cette dernière registration a pour but d'élargir au maximum l'étendue des sons dans les parties qui sont notées à l'unisson et qui représentent l'essentiel de ce menuet. Par contre son allègre trio est joué sur un seul instrument, celui qui comporte la registration la plus aiguë et la plus claire.

Le P. Soler est moins précis en ce qui concerne les ornements qui doivent être librement interprétés. Dans ce domaine, les compositeurs espagnols et italiens du XVIIIe siècle laissaient plus de latitude que les allemands et les français dont les notations sont plus complexes et plus minutieuses et que S. Kastner juge « dogmatique et non exemptes de pédanterie ».

Ces deux concertos sont du style galant que le P. Soler a spécialement affectionné. On y trouve beaucoup plus de traits propres à Jean-Chrétien ou Carl-Philip Emmanuel Bach, ou encore aux clavecinistes italiens du XVIIIe siècle qu'une couleur spécifiquement espagnole. Ces pièces appartiennent à l'art cosmopolite qui fleurissait dans la plupart des pays européens et que l'Espagne a alors largement accueilli. Elles s'ajoutent à la production massive de cette époque, mais leur écriture pour deux claviers apporte une note nouvelle qui mérite leur inscription au programme des concerts, si goûtés de nos jours, consacrés à la musique aimable et facile du siècle qui s'est lui-même appelé « des lumières ».

Frédéric BRIDGMAN.

Joannis CABANILLES. — **Opera omnia,** nunc in lucem edita cura et studio Hyginii ANGLES... vol. IV. Diputacion provincial de Barcelona, Biblioteca central, 1956. Publicaciones de la seccion de musica XVII.

Après vingt ans d'interruption, la publication des œuvres complètes du grand organiste de Valencia Juan CABANILLES (1644-1712) se poursuit par l'édition du quatrième volume qui succède donc au trois premiers respectivement sortis des presses en 1927, 1933 et 1936. On reconnaît avec plaisir les traits essentiels des volumes précédents dans ce nouveau livre blanc, élégamment broché et imprimé avec précision malgré ses dimensions peut-être un peu réduites pour l'exécution pratique. A partir de cette édition savante, J. Bonnet, Ch. Tournemire, Flor Peeters et d'autres ont pu publier des éditions plus facilement lisibles à une tribune d'orgue. La seule différence à noter entre le quatrième volume et les précédents consiste dans la substitution du castillan, utilisé pour la rédaction de l'avertissement et de l'apparat critique, au catalan qui soulignait, avant la guerre, l'origine barcelonaise de ces travaux.

Cette édition nous fait connaître toujours mieux une figure originale et très féconde de l'art du clavier espagnol. L'organiste de la Cathédrale de Valencia, élève de della Torre et maître de José Elias, a dominé la fin du XVIIe siècle dans son pays. Son art reste cependant nettement

traditionnel. La plus grande partie de son œuvre publiée jusqu'ici dans les quatre volumes de la Bibliothèque centrale de Barcelone consiste en *tientos* que l'éditeur a habilement numérotés de façon continue, tout en groupant dans chaque volume des pièces de tous les tons. Le premier volume comprend exclusivement 25 *tientos;* le second n'en comporte que quatre mais contient d'autres pièces telles que *Passacalles, Batallas, Paseos, Folias, Pedazo de música, Gaitilla, Xàcara* et *Tocatas;* le troisième ne renferme à nouveau que 25 *tientos* numérotés de 30 à 54 et le dernier récemment paru en donne seize de plus ce qui porte le nombre total de *tientos* à 70.

Ce sont des œuvres de dimension souvent importante (le 70e *tiento* se déroule par exemple sur 404 mesures) dont certaines portent des titres : *partido de dos bajos, de dos tiples, de contras, de mano izquierda, de Falsas, a modo de Italia, Coreado o de ecos.* Le croisement des voix a posé des problèmes constants résolus par des lignes pointillées. Les accidents sont notés à chaque note, suivant l'habitude des organistes espagnols du XVIIe siècle mais la comparaison des différentes sources manuscrites révèle des divergences importantes qui confèrent à la musique de Cabanilles un caractère modal parfois indécis. Toutes les sources et les variantes sont soigneusement notées au début de chaque volume.

Il faut savoir gré à Mgr Anglès de nous prouver sa tenacité à nous faire connaître des œuvres musicales importantes et belles, insuffisamment connues du public même érudit, et de sortir au jour la production d'un pays dont l'effort musical pendant le XVIIe siècle et le début du XVIIIe est trop souvent méconnu.

Frédéric BRIDGMAN.

Alberto FAVARA. — **Corpus di musiche popolari siciliane.** Deux volumes in-4°. Academia di Scienze, Letteri e Arti di Palermo, 1957.

La première de ces deux publications luxueuses, qui, par leur tenue scientifique et leur présentation typographique font honneur à l'Institution qui les a éditées, contient, en 172 pages, un avant-propos de Giuseppe Cocchiara, secrétaire général de l'Académie palermitaine, et une introduction analytique d'Ottavio Tiby, gendre, aujourd'hui disparu, lui aussi, de Favara. La deuxième (582 p.) nous apporte l'œuvre folklorique complète de celui-ci.

Connu des spécialistes par deux cahiers de chants populaires siciliens harmonisés (Ricordi, 1907 et 1921), Favara était, par ailleurs, à peu près ignoré des musiciens, jusqu'ici. Nous apprenons maintenant qu'il a été professeur et directeur du Conservatoire de Palerme et qu'il a composé, en 1884 et 1918, deux opéras *(Marcellina* et *Urania),* en 1904, une *Ode à la Reine d'Italie* et aussi un poème symphonique : *In Val d'Enna.* De 1898 à 1923, il a recueilli la musique traditionnelle de son île : au total 1090 documents provenant de 133 villes et villages (dont, il est vrai, beaucoup n'en ont fourni qu'un seul) et de 213 informateurs, parmi lesquels « Pirandello, Luigi, scrittore e comediografo ». Quelques-uns seulement de ces documents ont vu le jour du vivant de Favara, dans ses études *Il canto popolare nell'arte* (1898), *Le melodie tradizionali di Val di Mazara* (1903), *Canti e leggende della Conca d'Oro* (1904) et *Il ritmo nella vita e*

nell'arte popolare in Sicilia (1905). Ces études, on eût aimé les lire, mais le *Corpus* ne nous en donne que des fragments épars aux pages XV, 19, 27, 99-102, 117 etc. du tome I, alors qu'il conserve quantité de remarques jointes à ses notations. C'est dommage : on ne peut guère juger des principes scientifiques de notre folkloriste d'après quelques extraits, quel qu'en soit, par endroits, l'intérêt, et d'autant moins que Favara n'a eu le temps de mettre en ordre qu'une partie de ses papiers. C'est son gendre qui a pris à tâche d'achever la besogne interrompue par la mort : classement et analyses lui sont dûs, presque en entier.

Dans sa préface, le *revisore* fait un juste éloge des grands mérites de Favara, dont il souligne, avec raison, la conscience et la probité : il s'est en effet, rigoureusement interdit de corriger, si peu que ce fût, ce qu'il entendait, par heureuse opposition à beaucoup de ses contemporains ou prédécesseurs, parmi les plus illustres ; il a demandé son information aux sources populaires non à des intermédiaires (Pirandello est une exception) ; il a, le plus souvent donné des renseignements sur ses interprètes et sur la date de ses enquêtes ; il a, plus d'une fois, rapporté des propos paysans, dont il a compris l'importance ; tout compte fait, il nous a laissé, sur la musique de la Sicile, un ouvrage capital.

Tout cela est parfaitement vrai. Nous ajouterons même que sa manière de travailler (par exemple, lorsqu'il reprend, à plusieurs jours de distance, la notation d'une même mélodie sous la dictée d'un même chanteur) caractérise le chercheur-né. Et nous n'hésiterons pas à dire que sa collection est indubitablement, et de loin, ce que, en matière de folklore musical, l'Italie nous a donné de meilleur jusqu'ici.

Mais la piété n'aurait pas dû retenir Tiby de dénoncer, impartialement, les défauts du travail, à tout le moins au regard de l'état actuel de la discipline. Par son objectivité, son souci d'exactitude, la nouveauté de certaines de ses vues, Favara est un érudit du XXe siècle ; mais n'ayant, jusqu'en 1923, jamais senti le besoin d'utiliser une machine enregistreuse, il se rattache à ses devanciers du XIXe. Il y a là une équivoque qui amoindrit sensiblement la portée de son *Corpus*.

D'autre part, l'exécuteur testamentaire lui décerne plusieurs éloges dont le bien-fondé prête à discussion. Il l'approuve, entre autres, énergiquement, de s'être (même dans les notations de danses) « bien gardé » d'avoir recours à la mesure classique, l'inexorable *tactus*, qui eût empêché le chant de se mouvoir librement. Mais, à bien prendre, ce n'est là qu'un malentendu : mutiler une mélodie, pour la faire entrer à toute force entre des barres inexorablement placées à égale distance, est une chose ; et se passer de tout signe graphique isolant les groupes rythmiques réels, en est le contraire exact. Esquiver la difficulté de comprendre l'ordonnance de ces groupes, en renonçant à toute indication de la structure rythmique, ne s'appelle pas une solution digne d'admiration, mais un faux-fuyant pur et simple. Et la lecture des notations de Favara est effectivement, par moments, bien malaisée. D'autre part, Tiby, s'il ne l'en félicite pas expressément, juge cependant naturel que Favara ait recueilli si peu de chants à plusieurs voix : « la polyphonie, écrit-il sans sourciller, est non seulement tout à fait rudimentaire, mais aussi absolument exceptionnelle dans la musique populaire sicilienne » (t. I, p. 5). Affirmation qu'on ne peut lire sans une surprise voisine de la stupéfaction, sous la plume d'un spécialiste de cette musique. En réalité, à la suite des récentes recherches, nous

savons aujourd'hui de science certaine que la Sicile est un des foyers de la polyphonie populaire européenne, laquelle n'est ni rudimentaire ni exceptionnelle, mais, au contraire très originale et très fréquente dans certaines parties de l'île. Peut-être Favara a-t-il simplement reculé devant sa transcription sur portée, presque impossible sous dictée. Ce serait une preuve supplémentaire de son honnêteté, mais la valeur de son recueil ne s'en trouverait pas accrue.

La partie musicologique de l'introduction de Tiby — où Favara, semble-t-il, n'a aucune part — s'occupe essentiellement (abstraction faite d'un savant traité de la Tarantelle) du classement des mélodies, des rapports de la musique avec la poésie, des modes et échelles, du rythme et de la métrique, des instruments, des danses.

Pour le classement, ne pouvant se fonder sur les poèmes, trop mobiles, Tiby a adopté un ordre musico-fonctionnel, parfaitement logique : chants lyriques — chants narratifs *(Storie)* — berceuses — plaintes funéraires — chants religieux — danses chantées — pièces instrumentales — cris de marchands ambulants etc. On ne voit à reprendre là que le maintien d'une catégorie de « chants de la mer », partie rythmes de travail, partie lyriques, partie narratifs et qu'assemble pourtant un critère littéraire. Il eût été plus raisonnable de classer, comme l'a fait Bartók, mélodies et poèmes séparément. A défaut d'une connaissance approfondie de la langue, on ne peut que souscrire, à l'aveuglette, aux théories exposées dans les chapitres ayant trait aux rapports poésie - musique et rythme - métrique.

En revanche, on trouvera beaucoup à redire aux analyses modales. D'accord avec Favara, dont il cite quelques considérations, Tiby applique bien tranquillement à la musique de la Sicile paysanne d'aujourd'hui une terminologie et des définitions empruntées à l'antiquité grecque classique et incorpore le système modal sicilien à la théorie grecque, si controversée, comme si elle n'avait plus pour nous le moindre mystère. Procédant ainsi, en dépit de l' « altération » constante de certains degrés des échelles, sur laquelle il insiste pourtant aux pages 31-33, Tiby n'hésite pas à dresser un tableau statistique selon lequel seraient dans le mode dorien env. 335 mélodies, dans le mode phrygien 23, dans le mode lydien 145, dans le mode mixolydien 5. Il est fort à craindre que pareille façon de faire ne traduise en chiffres non des réalités, mais une interprétation personnelle de ces réalités, à laquelle pourrait se substituer n'importe quelle autre. On notera d'ailleurs que ni l'analyse des modes, ni celle des rythmes, ni celle de la métrique n'ont pour but de conduire à une méthode de classement.

Il ne nous est pas dit si le titre ambitieux *Corpus* a été choisi par Favara lui-même. Le dictionnaire, il est vrai, définit « corpus » simplement : « recueil contenant une même matière ». Mais nous avons pris l'habitude d'ajouter à « recueil » l'épithète « exhaustif ». Or, la musique populaire de la Sicile est encore loin d'être épuisée et ne le sera pas de sitôt, malgré une exploration dès maintenant assez avancée.

A plus forte raison, refusera-t-on la comparaison du *Corpus* de Favara avec le *Corpus Musicae Popularis Ungaricae*, comparaison qu'essaie, dans son avant-propos, Giuseppe Cocchiara. Ce n'est pas déprécier le moins du monde le travail de Favara, qui est, encore une fois, ce que l'Italie nous a produit de plus sérieux, dans ce domaine, que d'affirmer bien nette-

ment l'impossibilité d'un rapprochement entre celui-ci et l'entreprise considérable, presque démesurée, rêvée dans leur jeunesse par Bartók et Kodály et maintenant venue à maturité : elle n'a son pareil nulle part, ni pour son ampleur, ni pour sa qualité scientifique.

Cela dit, et le *Corpus* sicilien maintenant publié, il nous reste à espérer que l'Académie des Lettres, Sciences et Beaux-arts de Palerme ne s'arrêtera pas en si beau chemin et nous donnera bientôt des éditions de chants populaires utilisant les enregistrements sonores modernes récemment faits sous ses auspices.

Constantin BRAILOIU.

Marguerite et Raoul d'HARCOURT. — **Chansons folkloriques françaises au Canada.** Paris, Presses Universitaires de France et Québec, Presses universitaires Laval, 1956, XII-449 p., in-4°.

Il y a deux ans, cet ouvrage, héritier des classiques de la chanson populaire, paraissait en librairie. Du fait même de son classicisme, le livre de Marquerite et Raoul d'Harcourt peut, en un sens, être lu et examiné en dehors de l'actualité. Il se tient en effet en marge du mouvement qui consolide depuis la deuxième guerre mondiale les travaux sur la musique populaire. Ce mouvement, on le sait, favorise l'étude analytique et structurale des mélodies par l'application de diverses méthodes (notamment systèmes de notations appropriés) et construit des théories sur la formation des échelles et leur évolution à la lumière des documents authentiques nombreux que fournissent les recherches ethnomusicologiques.

Cependant les documents de base auxquels le livre de M. et Mme d'Harcourt se rapporte (enregistrements phonographiques réalisés sur place au Canada auprès de chanteurs paysans par Marius Barbeau et E. Z. Massicotte de 1916 à 1918) auraient mérité un traitement et une interprétation analytique dans la ligne de ces perspectives actuelles. Cependant encore, les ouvrages des d'Harcourt sur les musiques d'anciennes civilisations d'Amérique (cf. leur livre sur la musique des Incas), le métier de compositeur de Mme Béclard d'Harcourt, son expérience largement acquise des chants canadiens français (cf. son recueil sur les chants du Vieux Québec et ses analyses musicales parues dans « Les Archives de folklore » de l'Université Laval à Québec) prédisposaient singulièrement les auteurs à la tâche qu'ils ont entreprise.

Deux propriétés de l'ouvrage doivent être mises en avant : l'étude musicale des chansons, la provenance de celles-ci.

Écrit à la mémoire de Maurice Emmanuel, s'attachant surtout, ainsi qu'il ressort de son sous-titre, à la « langue musicale », l'ouvrage, sur les 438 pages qu'il contient n'en présente pourtant que 36 réservées à l'étude proprement musicale des pièces (pp. 17 à 53 : langue musicale, échelles et modes, styles, rythmes et mouvements, formes). Ces pages sont, il est vrai complétées par des analyses individuelles et, plus encore peut-être, par environ deux cents notations dont la lecture révèle fréquemment une forte valeur musicale. Le choix de ces deux centaines de chansons est le fruit d'une sélection opérée par les auteurs dans le millier de documents qu'ils ont reçu d'Ottawa et dont ils ont noté la totalité au préalable. D'autre part, on s'étonne que les auteurs n'aient pas adopté pour la présentation des

chansons (pp. 55-438) une classification musicale. Le classement en est uniquement basé sur le critère littéraire, celui-ci parfois confondu du reste avec le critère fonctionnel : Histoire et légende ; Religion et miracle ; Contes tragiques ; L'amour — la rencontre en promenade, le marivaudage, amoureux délaissés ou éconduits, le départ du galant, etc. — ; La vie paysanne et citadine ; La vie du soldat ; Beuveries et ripailles ; Vantardises, etc ; Chansons à danser, à compter, rondes ; Voyages ; Sujets canadiens. On regrette, de même, que les comparaisons qui suivent chaque chanson soient, elles aussi, principalement d'ordre littéraire puisant pourtant leur signalement à d'excellentes sources : grandes publications françaises de la seconde moitié du XIXe siècle et parfois même, pour l'époque contemporaine, archives phonographiques.

La seconde propriété de l'ouvrage à considérer est la provenance territoriale des documents qu'il offre, en l'occurrence le Canada de langue française. Dès l'abord, cette provenance confère aux documents une assurance de préservation et une auréole historico-culturelle de bon aloi. Les auteurs semblent supporter tacitement cette manière de voir. Ainsi lorsqu'ils spécifient « ne disons pas avec Patrice Coirault que la chanson populaire est morte en France » (p. 2), ils ajoutent peu après que si l'on en retrouve depuis une soixantaine d'années d' « intéressantes versions » sur le sol de France « on est bien obligé de reconnaître qu'il ne peut s'agir que de restes » (p. 2). « Restes » assez nombreux puisque les auteurs citent plusieurs milliers de documents sauvés grâce aux récoltes de ces dernières années (p. 2) et y renvoient au cours de leur ouvrage (cf. chansons nos 4, 13, 56, 66, 92, 111 [1]. « Restes » de valeur aussi puisque les collections françaises détiennent certaines de ces qualités que les auteurs délibérément semblent réserver au fonds canadien. Nous pensons par exemple à ces chants de rituel nuptial ou funéraire découverts dans des îles de la Manche ou de l'Ouest il y a peu d'années ; à ces informateurs noirmoutrins ou bigourdans observés encore récemment et eux aussi, comme les iuformateurs canadiens de 1916-18, véritables puits de chansons au sens où l'entendait Bartók ; à ces pentatoniques du répertoire des Français dont nous donnons d'ailleurs ci-après quelques exemples. Ces faits, entre autres, pourraient être opposés à des opinions, relevées dans l'ouvrage qui nous occupe, telles que « la chanson traditionnelle a perdu chez nous comme ailleurs sa fonction sociale » (p. 2), « où trouverait-on aujourd'hui en France de tels informateurs » (p. 11), « si une échelle plus primitive [que diatonique], par exemple une échelle pentaphone, avait été en usage chez les habitants du sol qui devait devenir un jour la France, aucune trace valable ne s'en peut déceler aujourd'hui » (p. 18).

C'est à l'étude des « échelles et modes » qu'est consacré le plus long chapitre (pp. 23-42) de la deuxième partie (langue musicale) de l'ouvrage. La personnalité des auteurs recouvre d'un préjugé certes favorable un tel exposé. Cependant il est utile de préciser quelques points. Par exemple

---

1. Le lecteur intéressé par les parallèles entre documents français contemporains et pièces canadiennes pourra trouver quelques indications supplémentaires à ce sujet *in* « Le Mois d'Ethnographie française » (5e année, no 1), Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 1951, pp. 4-6.

dans l'examen des échelles pentaphones entrepris p. 38, le terme pentaphone est employé dans le sens que lui a attribué Maurice Emmanuel, dont Mme Béclard d'Harcourt fut autrefois l'élève, c'est-à-dire que le terme recouvre des suites de cinq degrés, sans doute, mais des suites qui se tiennent hors du système pentatonique tel que celui-ci a été précisé dans des travaux récents [1]. Seule la sous-division « échelles sans demi-ton » (p. 40) de l'échelle pentaphone proposée par les auteurs s'inscrirait dans le système pentatonique et ses différents modes. Les auteurs soulignent la rareté de cette « échelle sans demi-ton » dans les chants canadiens français ; ils citent seulement deux exemples (nº 126 et X non publié), sur mille chansons examinées, plus un exemple (nº 186) dit « purement indien » [2]. Or, à la lumière de la théorie, dorénavant éprouvée, du pentatonique, il apparaît au contraire que ce dernier est fréquent dans les mélodies dont nous rendons compte ici. En effet leur examen rapide révèle non seulement de très nombreux exemples de formules et incipits pentatoniques typiques mais encore une vingtaine d'exemples (donc 10 % environ) de modes pentatoniques. C'est ainsi que nous pourrions citer entre autres mélodies pentatoniques les chansons nos 10 *bis*, 47, 57 *bis*, 67, 73, 78, 94, 106, 115, 140, 158 *bis*, 161, 167, 172, 173, dont les modes sont considérés par les auteurs comme archaïques ou indéterminés, d'*ut* ou défectifs [3].

Concluant ce chapitre des échelles et modes, les auteurs pensent avoir fait « le tour des échelles et des modes de nos chansons populaires du Canada et sans doute aussi de la France » (p. 41). Malgré sa prudence, la supposition est peut-être encore trop hasardeuse. Reprenons notre dernier exemple c'est-à-dire le cas du pentatonique tel que nous l'avons posé. Les auteurs, nous l'avons vu, avancent qu' « aucune trace valable ne s'en peut déceler aujourd'hui ». Or, on trouve trop de témoignages de ce système dans le répertoire musical de tradition orale collecté dans nos campagnes en plein milieu du XXe siècle pour ne pas mettre en garde contre une assertion de cet ordre. Mais aucune affirmation gratuite ne pouvant à cet égard prévaloir, nous publions ci-après trois exemples puisés directement aux sources, parmi les nombreux cas de pentatonique en France. Il s'agit de trois chansons que nous avons recueillies et enregistrées il y a deux, trois et douze ans au cours d'enquêtes ethnomusicologiques respectivement dans le Pays de Bigorre (exemple nº 1), en Vendée (exemple nº 2) et en Velay (exemple nº 3). Elles sont toutes trois pentatoniques et nous paraissent, de plus, un témoignage intéressant de ce « trésor caché sous la cendre » cité par M. et Mme d'Harcourt pour la France (p. 2).

---

1. Cf. Par exemple, BRAÏLOÏU (Constantin), *Sur une mélodie russe*, *in* Musique russe, tome II, pp. 329-391, Paris, P. U. F., 1953.

2. Provenant d'une « Réserve Mic-Mac » (p. 40 et p. 438) ce chant, d'après les auteurs, ne saurait être d'origine écossaise. Pourtant il s'apparente à ce qu'on appelle en Bretagne les « Tralalaleno » (cf. chants de danse du Pays Pourlet et du Trégor) : même formulation, même cadence sur le 5 grave, même « pattern » ; aussi on pourrait se demander si, tout aussi bien que de chez les Peaux-Rouges, il ne pourrait être issu de ce côté-ci de l'Atlantique.

3. On remarquera que dans les cas identifiés comme « défectifs » ce sont toujours, évidemment, les 4e et 7e degrés, pyens, qui font défaut.

Exemple n° 1 :

♩=144

L'o-ou – yé tout près de soun aou – yé – ro – Que-n

bi – ou mes coun-ten que – lou rei — — Fer ta ha – out que

lou sou-lei se lié – ouo – Né yous pa lois de

souè – — pla – sé –

échelle :

Hautes-Pyrénées, Lesponne. 27-3-1956. Collecteurs Cl. Marcel-Dubois et M. Andral. N° ATP Bm 56.3.22. Notation d'après phonogramme par M. Andral (première strophe).

Exemple n° 2 :

♩=170

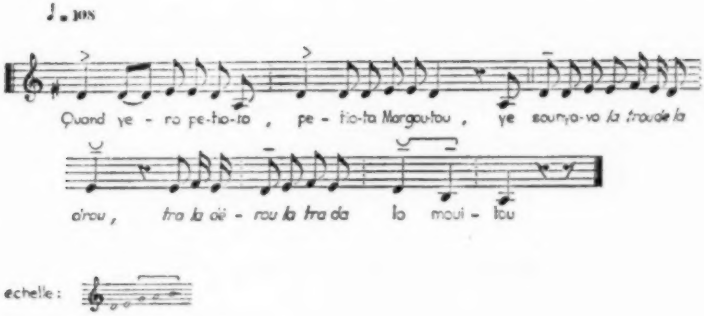
Et sans ou – bli-er mes pei – nes, je ne vois plus monter-ger se pro-

-me – ner dans la plai – ne tout le long de ces verts prés –

échelle :

Vendée, île de Noirmoutiers. 12-5-1955. Collecteurs Cl. Marcel-Dubois et M. Andral. N° ATP Bm 56.10.226. Notation d'après phonogramme par M. Andral (première strophe).

Exemple n° *3* :



Haute-Loire, Retournac. 6-8-1946. Collecteurs Cl. Marcel-Dubois et M. Andral. N° ATP Di 46.8.117. Notation d'après phono- gramme par M. Andral (première strophe).

L'une des qualités de l'ouvrage de M. et R. d'Harcourt est la fidélité des transcriptions, lesquelles, rappelons-le, ont été faites d'après des phonogrammes [1]. Trop longtemps les chansons populaires françaises ont été connues à travers des notations interprétées et peut-être est-ce là la raison d'une connaissance souvent inexacte de leur valeur. On voit par les exemples ci-dessus que le fonds de France, même actuel, est à considérer. A plus forte raison, l'intérêt est grand d'une collection, comme celle mise à jour par M. et R. d'Harcourt, qui bénéficie au départ d'une quarantaine d'années d'âge de récolte, d'une provenance privilégiée et de bons chanteurs paysans.

Le style mesuré, souvent même prudent ou habile, de l'ouvrage démontre bien la connaissance des auteurs pour les problèmes de la musique populaire. Si certains de ces problèmes ont été laissés de côté, il semble qu'ils l'aient été volontairement ou qu'ils aient constitué pour la démarche un obstacle difficile à surmonter, ainsi du reste que les auteurs le laissent entendre pour les genres musicaux (p. 55).

Préfacé par Marius Barbeau et « préludé » par Olivier Messiaen, le recueil critique de M. et R. d'Harcourt demeurera. La sélection de documents musicaux originaux qu'il présente est d'une excellente tenue esthétique. Œuvre de musicien et d'érudit, le livre est déjà, ainsi que nous le disions au début de ce compte rendu, un « classique » de la chanson populaire, utile par certains de ses aspects aux spécialistes, plein de saveur pour les musiciens.

Cl. MARCEL-DUBOIS.

---

1. On soulignera toutefois que les chansons sont le plus souvent transposées, et ce sans normalisation ou sans raison apparentes. Ces transpositions ont sans doute pour but d'amener les mélodies à une tessiture moyenne facilitant l'exécution et la lecture. La hauteur réelle est donnée en ce cas en post-scriptum.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Mercredi 18 Décembre 1957.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

Mme Boom-Sybrandi (Amsterdam) présentée par M. Dufourcq et Mlle Corbin.

Mme Dorya Fahmy, présentée par Mlle Cl. Marcel-Dubois et Mme Verdeil.

La parole est ensuite donnée à M. Armand Machabey pour sa communication relative à son livre sur *Les notations non modales des XIIe et XIIIe siècles (du Pseudo-Calixtinus au Manuscrit français 25.408)*. Dans l'Introduction, l'auteur répartit les notations de cette époque en trois groupes principaux : notations grégoriennes non-modales, notations polyphoniques (Evreux, Ripoll, Tours, Saint-Martial, Compostelle) mesurées mais non-modales, soit « prémodales », et notations monodiques indifférenciées.

Le premier chapitre étudie la position actuelle des transcripteurs à l'égard des notations, insiste sur l'évolution qui sépare la polyphonie de Chartres (XIe siècle) de celle de Compostelle, fait ressortir les rapports proportionnels des longues et des brèves dans les différents cas envisagés par Jérôme de Moravie, souligne les répercussions du mouvement *rapide* jusque sur la forme des *modi*, et fait ressortir le caractère logique des notations anciennes.

Le second chapitre est consacré à l'étude des polyphonies de Compostelle et à leur transcription en notation moderne. Il démontre la nécessité et la fréquence de l'isochronisme et de la division binaire de la note *simple* dans la plupart de ces pièces ; il réserve l'interprétation des mélismes dépassant quatre notes. Il signale en passant le côté fantaisiste des traductions prétendues modales comme celles de Dom Anselme Hugues, comparées aux transcriptions isochrones strictement logiques. Au début de ce chapitre, l'auteur s'arrête définitivement à 1180 environ, comme date de ces polyphonies, en relève la notation cistercienne et l'origine septentrionale. A la fin, liste de ces polyphonies.

Le chapitre 3 est consacré à une monodie, mais surtout à deux polyphonies du manuscrit français 25.408 qui porte la date de 1267. Sauf pour l'*Alleluia : Virga ferax*, à trois voix (transcription de Fétis en 1807), ces œuvres, signalées par Ludwig, n'ont pas été étudiées musicalement. Une chanson latine : *Scribere proposui* (qu'on retrouve avec d'autres mélodies

dans les *Piae cantiones*, dans le manuscrit de Montserrat et dans un manuscrit de Cambridge) comporte une notation *en partie* modale, et donne la clef d'un certain groupe de conjoncturées. Un conduit à deux voix, *Stillat in stellam*, rebelle au troisième mode et même au trochaïque, se traduit très logiquement en binaire isochrone. En revanche, l'*alleluia : Virga ferax*, imité des *organa* de Notre-Dame, est traduisible en isochrone, mais en tenant compte des règles des ligatures vers 1225. L'origine de ces notations est vraisemblablement anglaise. L'auteur accorde une certaine importance à la *Positio discantus vulgaris*, premier traité des *Modi*, qui forme transition entre deux époques ; il pose comme « règle d'or » de la transcription qu'au cours d'une même pièce le même signe ancien doit être traduit par le même signe moderne, sauf dérogations prévues par les traités ou par une particularité inéluctable de la notation elle-même.

En annexe, l'auteur montre à quelles inconséquences ont abouti d'une part Handschin en imposant une sorte de troisième mode à *Dic Christi veritas* (trois voix) et Aubry en traduisant 94 chansons sur 302 du manuscrit de l'Arsenal en troisième mode, grâce à des interprétations variables et arbitraires des signes les plus immuables comme la *clivis*. La même observation s'adresse aux *Rondeaux parisiens* d'Yvonne Rokseth.

Quelques remarques générales sur la transcription terminent cet exposé illustré par 35 exemples projetés à l'écran et portant toujours la double notation, neumatique et moderne, l'une justifiant l'autre.

Assemblée Générale du Jeudi 23 Janvier 1958.

L'Assemblée générale est ouverte à 16 h. 45, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Le Procès-verbal de la précédente assemblée générale est lu et approuvé.

La parole est ensuite donnée au Secrétaire Général pour son rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1957.

Le rapport du Trésorier et les comptes de l'année 1957 sont ensuite approuvés par l'Assemblée.

Le Président prononce ensuite une courte allocution pour indiquer la progression des activités de la Société et de ses membres. Il demande ensuite à l'Assemblée de ratifier les modifications suivantes apportées aux Statuts de la Société, modifications qui sont sur-le-champ approuvées par l'Assemblée :

« ARTICLE 3. — La cotisation annuelle minimum est de 1.000 francs « pour les membres actifs ou correspondants résidant en France, et de « 1.500 francs pour les membres actifs ou correspondants résidant à « l'étranger.

« Elle peut être rachetée en versant une somme égale à vingt fois le « montant de la cotisation annuelle minimum de la catégorie à laquelle « appartient le membre. Les personnes morales ne sont pas admises à « effectuer ce rachat.

« Les cotisations peuvent être relevées par décision de l'Assemblée géné- « rale jusqu'à un maximum de 3.000 francs pour un membre actif ou cor- « respondant résidant en France, et de 4.500 francs pour un membre actif « ou correspondant résidant à l'étranger.

« En ce cas les sommes à verser pour le rachat des cotisations sont aug-« mentées proportionnellement sans pouvoir dépasser 60.000 francs pour « les membres résidant en France et 90.000 francs pour les membres résidant à l'étranger.

« La cotisation annuelle minimum est réduite de moitié pour les étu-« diants âgés de moins de trente ans sur justification d'une carte en cours « de validité.

« ARTICLE 12. — L'Association tient en principe six séances publiques « par an... »

L'Assemblée adopte cette nouvelle modification des statuts et donne tous pouvoirs à M. Dufourcq et à M. Verchaly pour approuver les modifications demandées par l'Administration.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration. Le vote a lieu au scrutin secret. Mlle Garros, M. Meyer, M. Pincherle, M. Raugel et M. Schaeffner sont réélus.

Le nouveau bureau est ainsi constitué :

Président : M. Norbert Dufourcq.
Vices-présidents : MM. Félix Raugel et André Schaeffner.
Secrétaire général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire adjointe : Mlle Solange Corbin.
Trésorier adjoint : M. Perrody.

La séance est levée à 18 h. 15.

Séance du Mardi 25 Février 1958.

La séance est ouverte à 18 heures, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

Mlle Hélène Marlet, présentée par M. Ferchault et M. l'abbé Prim.

M. André Ory, professeur d'éducation musicale au Lycée Michelet, présenté par M. Favre et M. Verchaly.

M. Yves Riou, présenté par Mlle S. Corbin et M. Roland-Manuel,

Mme Bosano, présentée par M. Dufourcq et Mlle Corbin.

La parole est ensuite donnée à M. Edmond Costère pour sa communication : *Peut-on fonder sur la résonance une discipline générale de l'harmonie ? (étude critique de la théorie d'Hindemith et de quelques théories en cours).* Le texte de cette communication est publié intégralement dans la présente *Revue.*

Séance du Vendredi 14 Mars 1958.

La séance, organisée avec le concours de la *Société des Amis des Archives,* est ouverte à 21 heures à l'Hôtel de Rohan-Strasbourg, 87, rue Vieille-du-Temple, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société Française de Musicologie. On remarque parmi la nombreuse

assistance des membres de la *Société d'Études du XVIIe siècle*, qui a été spécialement invitée.

Notre Président adresse tout d'abord à M. Charles Braibant, Directeur général des Archives de France, et Vice-président de la Société des Amis des Archives, qui a mis la salle à notre disposition et honore la réunion de sa présence, ses plus chaleureux remerciements. Après avoir témoigné de sa vive satisfaction pour l'amicale compréhension qu'il a rencontrée auprès de la Société des Amis des Archives lors de l'organisation de cette séance, il rappelle ensuite les buts de notre Société, puis donne la parole à notre collègue M. Frédéric Robert, qui présente à nouveau sa communication du 12 Juin 1957[1] : *Airs sérieux et à boire en France (fin du XVIIe et début du XVIIIe siècle)*. Le texte, destiné à un public plus large, a été modifié sans perdre de vue l'intérêt musicologique. Un important choix d'œuvres inédites qui révèlent un aspect inconnu de la musique de la ville, alors éclipsée par celle de la cour, fut interprété par Mlle Chantal Tyrod, soprano, MM. Yvon Le Marc'hadour et Bernard Demigny, barytons, M. Marcel Vigneron, basse, et Mlle Laurence Boulay, claveciniste.

Cette séance exceptionnelle fut suivie d'une réception offerte par la Société des Amis des Archives.

1. Cf. *Revue de Musicologie*, Décembre 1957, p. 272.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 6808). — 1958.

PARIS